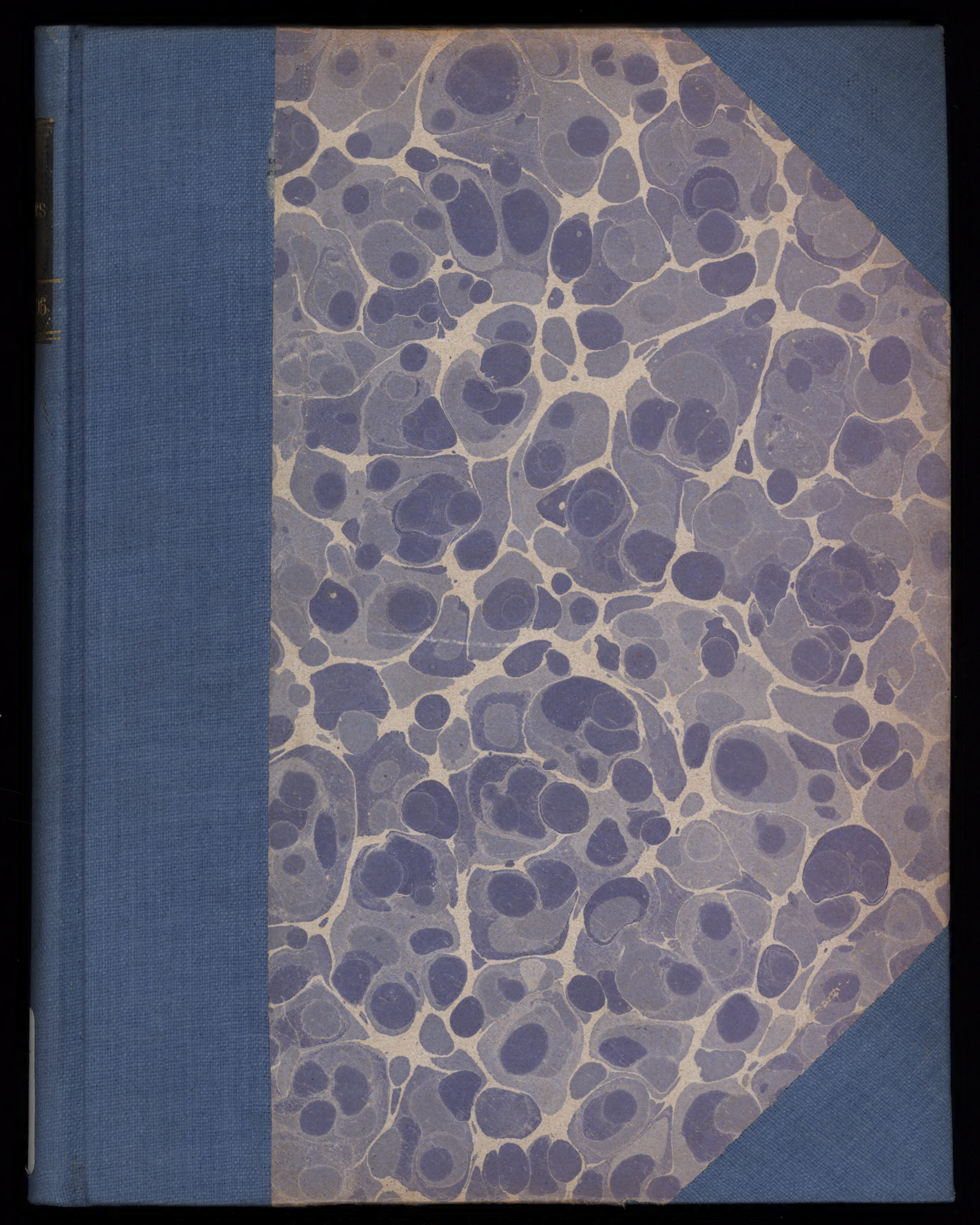


BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

CE volume a été publié, sons la direction de M. E. Gevaert, par MM. R. Lemaire, secrétaire ; A. van Houcke ; A. Dankelman; O. Golenvaux, économe ;

Et avec la collaboration de MM. le chan. Duclos ; F. F.-G. ; F. X. Smits ; M. de la Croix ; Hyac. Lippens ; H. Carton de Wiart ; J.-B. Dugardyn ; O. van Gramberen ; abbé Serville ; Jean de Bosschère ; J. Osterrath ; Jos. De Brouwer ; J. Nève ; J. Braun, S. J. ; etc.

Tiré sur les presses de Vromant & C°, à Bruxelles.

PRINCIPAUX ERRATA (V. p. 376).

PAGE	COLONNE	LIGNE	LIRE	AU LIEU DE
28	2me	12	*vers* les basses époques	*dans* les basses époques
76	2me	9	sud.	nord.
76	2me	14	abat-*son*	abat-*jour*
118	1re	28	*romain* de style	*roman* de style
163	1re	24	par delà l'utile,	par delà, l'utile,
223	1re	16	la planche II	la planche I
280	2me	35	le souvenir d'un homme bon et aimable, d'un	le souvenir bon et aimable d'un
323	1re	28	Aussi éprouve-t-il	Aussi y trouve-il
330	2me	11 et 12	et mutilé	et inutile

Bulletin des Métiers d'art



·REVUE · MENSUELLE·

POUR LA PROPAGATION DES PRINCIPES RATIONNELS
DE L'ARCHITECTURE ET DES ARTS DÉCORATIFS



CINQUIÈME ANNÉE 1905-1906



DIRECTION :
CHAUSSÉE DE TERVUEREN, 97

BRUXELLES

ADMINISTRATION :
RUE DE LA CHAPELLE, 3

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES

Architecture.

Bibliographie

Broderie.

Bronze.

Construction

Décoration. Composition.

Décoration. Composition.

Dinanderie.

Esthétique.

Fer forgé.

Gravure sur bois.

Iconographie.

Menuiserie, mobilier. (Voir *Ameublement.*)

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES ILLUSTRATIONS

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

5me ANNÉE. AOUT 1905.

A NOS ABONNÉS.

CE numéro ouvre la cinquième année du *Bulletin des Métiers d'Art*.

Une Revue belge, réservée par sa matière à un public spécial, éprouve, pourvu qu'elle se croie obligée de revêtir des formes d'édition coûteuses, des difficultés considérables, et son existence est généralement éphémère. La disproportion entre les frais d'édition, le prix de l'abonnement et le cercle restreint des lecteurs, est le principal et fatal obstacle au succès d'une Revue d'art, propre à notre petit pays.

Jusqu'à présent, le *Bulletin* a surmonté ces difficultés au prix de sacrifices, d'études, d'efforts de tout genre, grâce aussi à Dieu et à la fidélité de ses abonnés. Ceux-ci comprennent que le *Bulletin* n'a pu fournir sans travail quatre années de *publications originales — copieusement illustrées — coûteusement imprimées — fournies à un prix inférieur*. En outre, ils apprécient que la Revue est dirigée par des principes sûrs, défendus sans faiblesse.

La Rédaction a, depuis le début, voulu placer les qualités du fond avant les aspects extérieurs, quelques brillants fussent-ils. Pourtant, elle a pu maintenir à l'édition une beauté qui ne nuit pas et qui ne trompe pas. Elle espère pouvoir persévérer dans cette voie, mieux encore, elle caresse l'espoir d'introduire bientôt des amplifications qu'elle voudrait, mais qu'elle n'a pas encore pu réaliser. Nos lecteurs se souviendront du proverbe et de l'expérience : Pour marcher sûrement, il est bon de marcher lentement.

Nous espérons qu'en croissant en nombre, nos abonnés nous aideront à faire cette année un nouveau pas en avant — un pas qui conduira au succès des vrais principes d'art.

Puisse cette année jubilaire, marquer pour les arts belges, le commencement d'une période décisive de rénovation et de vigueur.

LA RÉDACTION.

HENRI LEYS.

Une récente exposition [1] consacrée aux œuvres d'H. Leys et d'H. de Braekeleer, a remémoré la carrière d'un des premiers artistes du XIX[e] siècle.

H. Leys a, non seulement tenu parmi les peintres de son temps une place importante, il a joué dans l'histoire de son art un rôle considérable. Au fur et à mesure qu'avance le temps, ce rôle apparaît plus grand et les qualités du maître plus remarquables.

Ces qualités relèvent d'un triple ordre d'idées : Et d'abord, en Leys, le XIX[e] siècle a possédé un des pinceaux les plus vigoureux, les plus fermes, les plus sincères de l'époque. Bien mieux, Leys a été un novateur, en ce sens qu'il a développé les qualités ci-dessus, alors qu'elles semblaient inconnues : la peinture affectée, précieuse, mièvre, du commencement du siècle, n'était combattue que par l'art des romantiques, enflé, vaniteux, prétentieux ; et aussi éloigné que le précédent, de la sincérité, de la vérité, de la solidité.

Leys cultiva de préférence la peinture d'histoire. C'est dans ce genre, surtout, dont elle bouleversa le fond même, que sa réforme est frappante.

Enfin, son importance fut énorme dans le domaine de l'art appliqué. Leys avait des instincts de décorateur, qui lui firent pratiquer la peinture murale avec une science, un sentiment, une puissance que depuis deux siècles les arts n'avaient plus connus. Ce dernier mérite, le plus grand assurément, n'apparait que depuis peu aux regards de la critique, mais l'avenir se chargera, sans doute, de le faire ressortir de plus en plus.

1. Au Musée royal d'Anvers, du 15 mai au 15 juin.



Dans les salles d'Anvers, les œuvres de Leys ont été classées avec une méthode exemplaire, et toute la carrière de l'artiste se développe d'elle-même aux yeux du visiteur.

Rares sont les maîtres dont la manière n'a pas varié, dont l'idée ne s'est pas déplacée. Curieuse est souvent l'œuvre complète d'un artiste par l'opposition brusque de ses périodes successives ; n'étaient les documents de la chronique et les dates de l'histoire, le critique se persuaderait avec peine que tel et tel tracé sont de la même main, que telle et telle conception sont du même esprit, tant la transition qui les rapproche, se découvre difficilement. Chez Leys, au contraire, — preuve d'une originalité précoce et vigoureuse — les variations brusques ne se rencontrent pas. Les évolutions de son art procèdent sans secousses et progressent sans hésitation ni retours. Le principe de sa personnalité apparaît en gésine dans ses premières œuvres.



Au début sans doute, Leys subit l'influence de son maître et beau-frère F. De Braeke-

leer. Cette influence se trahit notamment dans *Une noce flamande au XVIe siècle,* et dans *Les Joies de la famille,* panneaux exécutés le premier en 1839, le second en 1842 : C'est le même ordre de sujets que P. De Braekeleer affectionne ; c'est la même touche flatteuse du pinceau. On voit, cependant, ce pinceau déjà réprimer sa vigueur, le dessin éclater de franchise ; le ton historique révèle dès lors une tendance irrésistible de l'esprit ; le sentiment est ferme, et combien éloigné des sensibleries de P. De Braekeleer !

Le portrait de Mme Leys, exécuté en 1841, montre, avec d'autres tableaux de cette période, que la tournure des peintres anciens, surtout de certains, du XVIIe siècle, attirait l'artiste. Mais le tempérament de Leys est d'une parfaite unité, et au fur et à mesure que ses goûts se précisent dans le choix des études, la même précision se fait jour sous le rapport artistique et vice-versa. Après quelques années, Leys attaché définitivement à la peinture d'histoire, atteint en même temps le commencement de la maîtrise.

Et néanmoins, longtemps se passe, avant qu'il semble éprouver de préférence décisive quant à une époque, encore moins quant à un genre. En 1850, son *Bourgmestre Six chez Rembrandt,* nous montre toujours Leys à sa première étape. Mais bientôt la transformation s'annonce. La *Synagogue de Prague,* en 1852, a des aspects transitoires assez peu caractérisés, tandis qu'un an plus tard, les *Femmes catholiques* montrent le changement réalisé. La voie finale est abordée. Il en est de même dans *l'Arbalétrier victorieux,* dans *le Nouvel An en Flandre* (1854). Voici adopté tout le régime dont ses sujets ne se départiront plus. *Les trentaines de Berthal de Haze,* que possède le Musée de Bruxelles (1854), sont peut-être le chef-d'œuvre de cette période.

Aussi, chaque nouvelle modification qui désormais s'opère, marque un progrès, un développement. En 1858, *Marie de Bourgogne distribuant des aumônes,* et l'an suivant *la Fête de la Gilde de Saint-Luc* nous montrent les caractéristiques de Leys s'accentuant. Parti du choix des sujets, après avoir spécialisé davantage son genre, il s'attache à l'étude scrupuleuse du cadre et du détail, pour aboutir à la méthode picturale. Ainsi l'on voit se succéder depuis 1862 : *l'Institution de l'ordre de la Toison-d'Or, le Portrait de M. Lucien Leys* (qui montre un sens de décor digne de Pourbus), le *Portrait de Mlle Lucie Leys,* les figures du duc de Brabant, de Jean III et d'Henri VII, *l'Atelier de Frans Floris* (1868), toutes œuvres qui établissent que Leys, dans les dernières années de sa carrière († 1869), parvint, pour les ouvrages mobiliers, à concevoir et à réaliser les conditions de la vraie peinture décorative. Il n'en fut pas autrement pour ses peintures monumentales. Avec ces dernières s'achèvent les trois grandes étapes que Leys parcourut et qu'on pourrait classer ainsi : celle de la peinture d'histoire, celle de la reconstitution archéologique, celle, enfin, de l'art véritable, décoratif, vivant, ayant sa finalité avouée, matériellement et moralement.

C'est pour avoir abouti à ce dernier point que Leys demeurera un grand maître, que

ses œuvres braveront le jugement du temps. S'il n'a pas vu en pleine lumière, il a entrevu, du moins, les conditions du grand art.

Il peut être instructif de rappeler que Leys n'avait guère reçu de formation académique. Ce fait, autant que la puissance de sa personnalité, explique son affranchissement des erreurs régnantes. Tant d'artistes, passés au moule classique et pourtant animés de désirs libertaires, sont demeurés empêtrés dans les vieilles lisières ! La peinture d'histoire, née du romantisme français, réformée ensuite par une orientation rubénienne, et dont le XIXe siècle s'est montré si fier, n'aurait produit, n'étaient Leys et son école, qu'un prétentieux tribut de contre-vérités, de sentiments boursouflés, d'inutilités sociales. Leys, modeste et sincère, scrutateur consciencieux, peintre calme, naturel, sagement réaliste, pénétré d'un certain idéal, visant à une utilité matérielle et sociale, a compris sa mission autrement que ses collègues en peinture d'histoire. Il ne s'est pas attaché, comme eux, à représenter en traits de convention, sinon d'anachronisme et de préjugé, les grandes scènes de l'histoire : sièges héroïques, batailles mémorables. Il s'est plu à analyser, à disséquer notre histoire intérieure ; dans ses épisodes, il a trouvé matière à des pages éloquentes, à des descriptions animées du caractère de nos aïeux ; dans des scènes de mœurs habilement traduites, il a cherché à rappeler la vie d'autrefois. Forcément, la part de subjectivité est prépondérante dans tous ces tableaux ; mais, tant est sincère l'effort de l'artiste vers la vérité objective que l'on s'imagine volontiers, en voyant ces compositions, qu'elles sont une reproduction fidèle du passé. En se pénétrant des documents anciens, de l'architecture et de l'art d'autrefois, et ses procédés de composition et de rendu aidant, Leys a pu envelopper ses sujets d'une atmosphère si apparemment authentique, que le spectateur aime à se croire devant des tableaux recueillis en plein XVe ou XVIe siècle.



L'époque de Leys a connu une école de peinture appliquée à la décoration murale. Quelques-uns de ses membres ont possédé de grandes qualités de composition, d'idée, de technique. Aucun, peut-être, n'a, au même degré que Leys, compris ou admis les exigences de la peinture décorative. Aucun n'a pu s'affranchir comme lui des liens académiques.

Leys, nous l'avons vu, avait le sens décoratif. Il comprenait que l'art vrai est fait d'un principe de matière et d'un principe d'esprit; que l'art vrai assume d'atteindre un but matériel et un but moral ; que la couleur est un instrument pour toucher les sens comme un moyen d'atteindre l'esprit et le cœur. Ainsi, matériellement, il a voulu orner : il est parvenu à le faire avec puissance et harmonie. Moralement il a voulu instruire. A-t-il voulu émouvoir ? Je ne sais. Il n'est pas, en tout cas, parvenu à le faire. Leys a peut-être du sentiment, mais son sentiment n'est pas communicatif. Il est sec comme un magister, il est froid comme un calviniste. Il affirme carrément, il exprime durement ; son mouvement est raide, lent, quelquefois suspendu.

Leys serait assurément plus grand si sa

nature lui avait permis d'émouvoir. Ses goûts pour la décoration et l'histoire l'auraient peut-être conduit à l'art religieux ; en cherchant l'expression des sujets les plus élevés de l'humanité, il ne se serait pas contenté d'affirmer, il aurait convaincu, persuadé, ému. Il aurait élevé le cœur comme aujourd'hui il éveille l'esprit. Et enfin, les plus belles manifestations de son talent si abondant, celles de la peinture murale, auraient trouvé dans les temples religieux le vaste champ qui lui convenait.



Etait-ce pour mieux étaler la valeur et la portée de l'œuvre et du talent de Leys, qu'on avait mis l'exposition De Braekeleer à la sortie de l'exposition Leys ? Apparemment non. Et pourtant, rien mieux qu'un si proche voisinage n'était susceptible de faire saisir toute la distance qui sépare un artiste éclairé par la vérité, d'un peintre borné par l'horizon étroit du dilettantisme moderne.

H. De Braekeleer est assurément un peintre de mérite : ses œuvres dénoncent une âme poétique servie par un œil exercé et un pinceau habile. Il possède le sens des harmonies, il est appréciateur de la lumière, il comprend la grandeur des choses et sa main n'est pas exempte de vigueur. L'*Escalier de la Maison Hydraulique* restera un magnifique exemple de la finesse et de la distinction de sentiment de cet artiste. Quel talent de mise en page et quel tact parfait pour rendre la profonde poésie du sujet plus sensible par la juxtaposition d'une banalité ! Quelle force d'antithèse dans autant de simplicité !

Au surplus, le procédé de H. De Braekeleer est remarquable. H. De Braekeleer est certes l'héritier de son oncle, mais avec beaucoup de force en plus. Vers la fin de sa carrière, son coloris s'éclaircit, perd peut-être en chaleur. Bref, H. De Braekeleer restera un de nos meilleurs peintres modernes.

Il n'est pourtant qu'un simple notateur. Il a beau être paysagiste et portraitiste de talent ; il a beau s'attacher avec succès au sujet de genre : c'est un fidèle de l'*art pour l'art*. On peut l'offrir comme un type des bons peintres de l'époque ; son talent remarquable aura donné peut-être à une partie de l'école contemporaine des leçons de vigueur et de franchise. Ce mérite, attaché à un point de détail, est peu de chose.



La différence de ces deux talents, de ces deux caractères et des deux tendances qu'ils consacrent, apparaît de façon saisissante dans les dessins, croquis, esquisses ou cartons des deux maîtres.

Autant Leys est puissant et large, autant De Braekeleer est minutieux. Autant le premier cherche l'effet à obtenir en exécution, s'applique à l'expression de l'attitude, donne d'importance à la ligne, à la silhouette, autant le second a de peine à voir et à noter cette dernière, autant il s'obstine à recueillir les aspects superficiels.

Leys est interprétateur, inventeur, compositeur ; De Braekeleer se tient au pied du modèle. Le premier entrevoit le beau, le second ne cherche que le joli. Leys a innové, a régénéré. De Braekeleer a suivi, brillamment sans doute, les errements de son temps ; au fond, par son talent, il les a peut-être accentués.

Et voilà, en présence deux méthodes, ou plutôt deux principes. Un seul représente l'art vrai. Un seul d'ailleurs est durable; c'est celui de Leys.

L'influence de Leys se sent encore et, tout en se modifiant dans leurs expressions, les règles que Leys a, l'un des premiers, appliquées, finiront par régner pour l'honneur de notre art national.

EGÉE.

PROJET DE MAISONS POUR LE THIER, A LIÉGE.



E jeune architecte, auteur du projet dont nous publions ci-contre une réduction, témoigne de grandes qualités, tant comme dessinateur que comme aquarelliste ; mais il s'est trop fié à son imagination ardente dans cette composition hâtive, laquelle présente nécessairement certaines faiblesses qu'il nous permettra de noter en ces quelques lignes.

Il qualifie son projet de « Vieux-Liége », bien à tort selon nous, car maint motif n'aurait certes pas trouvé grâce devant les maîtres-constructeurs dont il entend faire revivre les idées et les aspirations.

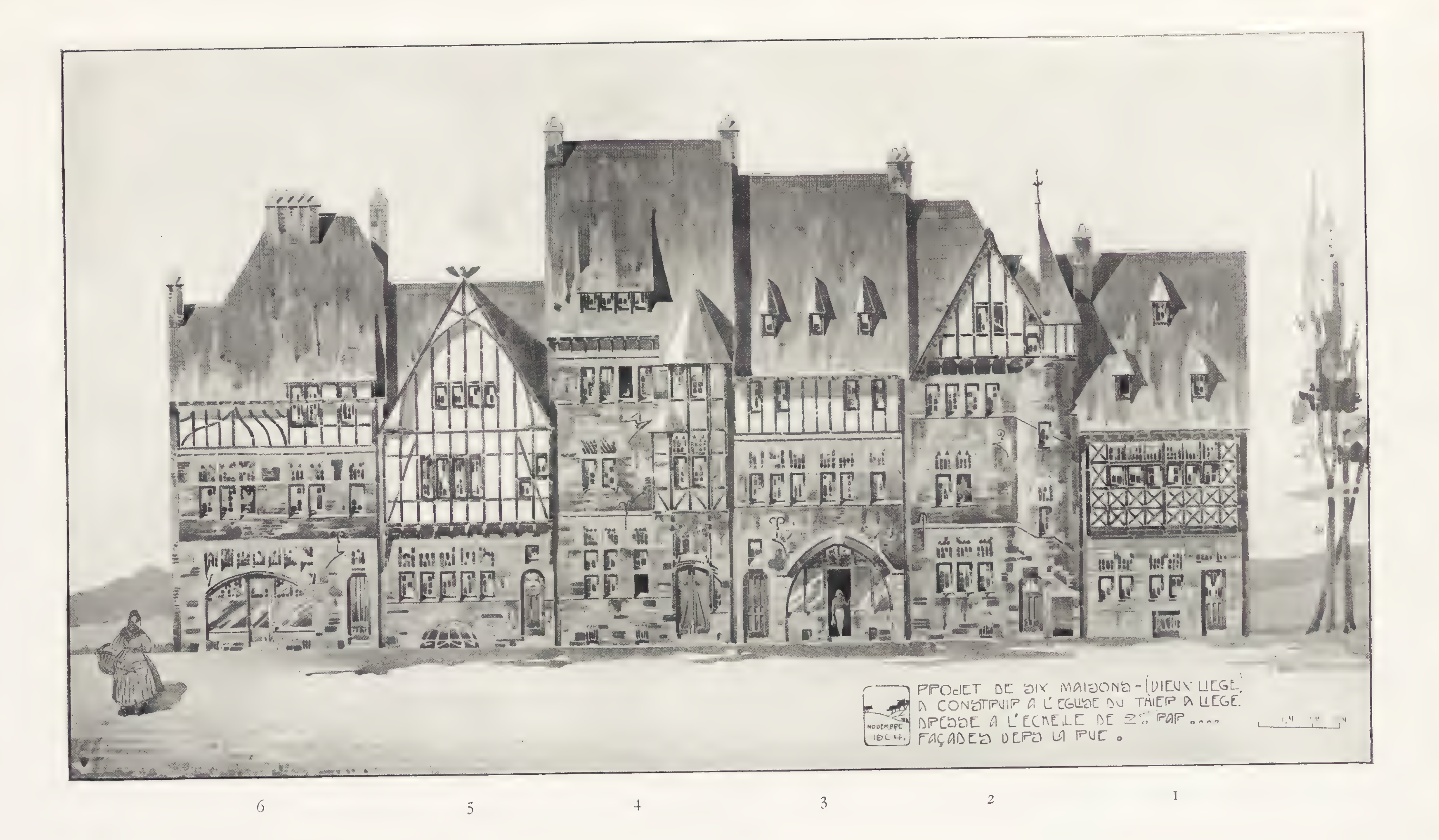
Il donne libre cours à sa fantaisie qui vise et qui réussit du reste, à produire un effet d'ensemble très satisfaisant, mais il n'évite pas toujours la note discordante qui détruit l'harmonie des lignes, la pondération des masses et qui empêche le repos d'esprit du critique que préoccupe la construction rationnelle.

Que dire par exemple de l'agencement de l'encorbellement soutenant la tourelle avec escalier de la maison n° 2 [1] ? Pourquoi un claveau-clef à l'arc ogival encadrant la devanture du magasin n° 3 ? Quels principes de logique et de saine construction peuvent bien motiver les traverses courbes de certaines menuiseries ? Que viennent faire ici les réminiscences, non déguisées quoique discrètes, des formes mort-nées du « modern-style ? » Les gouttières au linteau de porte de la maison n° 4 servent-ils en réalité à autre chose qu'à diriger un jet d'eau sur le malencontreux visiteur qui par un temps de pluie s'avise de tirer la sonnette.

Nous est avis que tout cela exige une petite revision ; le projet, fort méritant, y gagnerait en logique et en unité, d'autant plus que certaines parties, et notamment les baies des fenêtres en général, sont supérieurement traitées et que les lois de la proportion sont judicieusement observées.

S'il nous est permis d'exprimer notre pensée tout entière, nous dirons que l'auteur a fait fausse route en projetant de faire cadrer ces habitations avec la belle église moyenâgeuse, due à feu l'architecte Léonard, qui a été établie au quartier du Thier. Il est incontestable qu'elles portent le cachet de constructions éphémères, or cela n'est admissible que pour des maisons dont l'existence est précaire par destination, telles

1. Nous supposons les maisons numérotées de 1 à 6, en donnant notre droite à la rangée de façades.



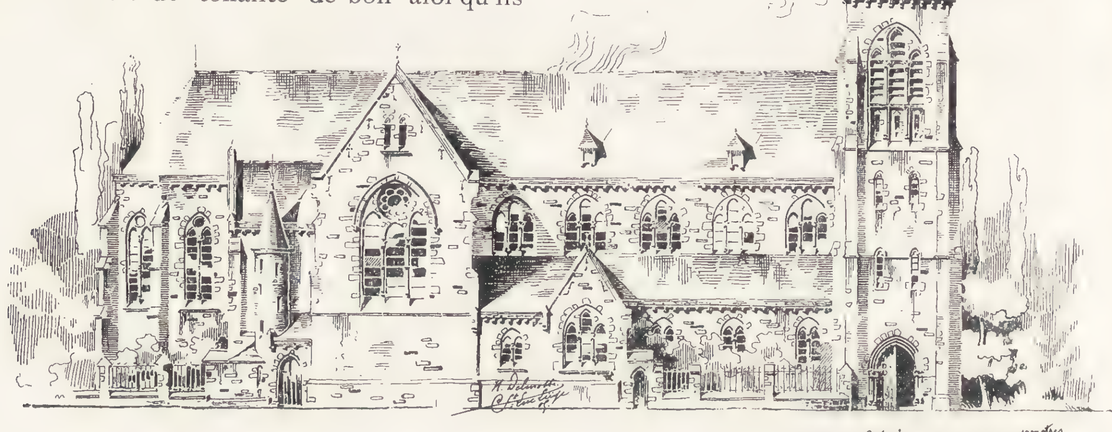
6 5 4 3 2 1

ARCH. M. TH. CLÉMENT.

PROJET DE SIX MAISONS
POUR LE THIER, A LIÉGE.

celles que l'on érigerait dans une exposition, ou pour des villas, lesquelles ne sont occupées que pendant les quelques rares beaux jours de la saison estivale et dont on n'exige pas les commodités d'un « home » véritable.

Cette constatation appelle quelques restrictions aux éloges que nous devons, en toute justice, à l'architecte : Nous voudrions donc voir supprimer les pans de bois des façades 1, 2, 3, 5 et 6, et la bretêque du n° 4, habilement charpentées du reste, et ce malgré la variation de tonalité de bon aloi qu'ils



ÉGLISE DU THIER, A LIÉGE. Arch. feu H. Léonard.

provoquent dans l'ensemble, parce que leur aspect donne l'impression du provisoire et surtout, parce qu'ils ne cadrent pas suffisamment avec les soubassements solides et étoffés qui les soutiennent.

Et puisque nous ne nous trouvons pas devant des constructions éphémères, nous critiquerons encore la disposition de certaines toitures qui ne paraissent pas présenter partout les garanties voulues contre la pluie et contre la neige, et nous insisterons, de façon spéciale, sur la nécessité de construire en conformité des us et coutumes de notre époque, sauf à « s'inspirer » des modèles rationnels anciens.

Jadis les entrées à rue des caves étaient généralement admises ; actuellement on les supprime, pourquoi en établir de nouvelles ? Cela est d'autant moins justifié que les trappes à ménager dans le trottoir constituent un danger sérieux et que la porte qui doit s'ouvrir, soit vers la rue, soit vers l'intérieur ou bien, gêne la circulation, ou empiète sur la plus belle pièce du logis (voir façade n° 1). L'entrée de cave sous la tourelle de la maison n° 2 n'a même pas de porte, et

nous doutons fort que cela serait toléré par le service de la sécurité publique ; on exigerait certes une clôture dont le dispositif serait à chercher...

Les règlements sur les bâtisses stipulent des hauteurs minima à observer entre le niveau du trottoir et le dessous des balcons et des saillies : Y a-t-il suffisamment de hauteur sous l'encorbellement de la tourelle (maison n° 2) ?

Dans un autre ordre d'idées nous estimons que les appuis des fenêtres de l'étage de la maison n° 1 se trouvent à une trop grande distance du plancher.

L'air et la lumière ont été distribués partout avec profusion, toutefois une petite fenêtre, pour l'éclairage du sous-sol de la maison précitée, eût pu être ménagée dans le soubassement; la devanture ogivale de la façade n° 3 ne se prête guère, à raison de sa forme même, à un éclairage diurne d'une intensité suffisante, nous préférons, à ce point de vue, la disposition de la maison n° 6, laquelle n'est cependant pas irréprochable en ce qui concerne l'agencement des différentes parties.

Ce sont là évidemment des appréciations personnelles que nous n'entendons pas imposer à nos lecteurs : nous croyons cependant utile de les soumettre à leurs réflexions à l'occasion de cette analyse forcément incomplète d'un projet qui témoigne, ainsi que nous l'avons dit, d'un talent incontestable, tant sous le rapport de la facilité du crayon que sous celui de la richesse de la palette.

Puissent les quelques critiques que nous avons cru devoir formuler, encourager notre jeune collègue et l'engager à continuer ses études primesautières, produits de son inspiration juvénile et débordante ; l'analyse subséquente de ses « boutades » lui fournira des éléments pour parfaire son travail.

Le conseil célèbre « vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage » si profondément utile, et dont l'observance est plus nécessaire dans le domaine des arts que dans tout autre, ne doit jamais être perdu de vue par n'importe quel artiste. C'est en le mettant en pratique, que l'on peut espérer se rapprocher de la perfection qui, hélas ! n'est pas de ce monde.

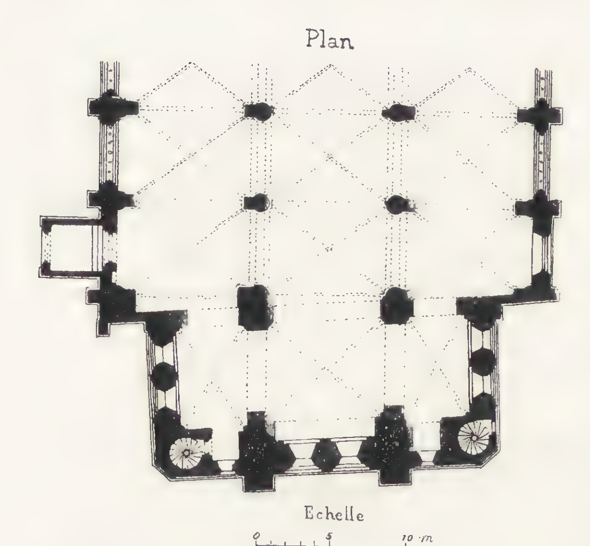
A. v. H.

L'ÉGLISE SAINT-GERMAIN, A TIRLEMONT.



'ÉGLISE Saint-Germain de Tirlemont ne nous a conservé, en fait de documents de l'époque romane, que son avant-corps et la tour monumentale qui couronne celui-ci. C'est peu de chose, comparativement à l'ensemble, mais cela suffit pour en faire un des monuments les plus importants de ce style en Belgique.

Telle qu'elle fût reconstruite aux XVe et XVIe siècles, l'église présente la forme d'une croix latine aux transepts très développés et aux bas côtés très larges. Une grande irrégularité règne dans son plan, et son axe



PLAN DE L'AVANT-CORPS AVEC AMORCE DES NEFS ACTUELLES.

central s'articule par deux fois en façon de zig-zag.

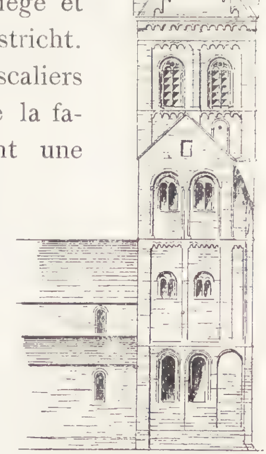
Comme le chœur fut reconstruit au XVII[e] siècle, nous voyons dans l'église Saint-Germain trois parties distinctes d'âge et de caractère, dont la plus ancienne seule, c'est-à-dire l'avant-corps, devra nous occuper dans cette étude.

L'église Saint-Germain, qui est l'église principale de la ville, en fut sans doute aussi le noyau primitif, et existait donc depuis une haute antiquité, car on mentionne déjà le nom de Tirlemont à la fin du XI[e] siècle [1].

Tous les auteurs qui se sont occupés de l'église Saint-Germain, ont considéré le narthex et sa tour comme des restes de l'église primitive de Tirlemont. Les plus anciens la présentent comme une construction carolingienne. Plus tard, on a rabattu un peu de cette noblesse, et actuellement, on regarde cette construction comme datant du XII[e] siècle. Avant de dire notre avis sur la question, procédons à une brève analyse du monument lui-même. La description en détail a déjà été donnée à plus d'une reprise, entre autre par Wauters [2]. Aidés des plans et coupes que nous donnons d'après le relevé de M. Van Assche, nos lecteurs pourront se contenter de quelques indications sommaires.

Remarquons tout d'abord l'irrégularité de plan du narthex lui-même. Aucun angle n'y est droit. Le tout fait l'effet d'avoir subi un effort de torsion. L'élévation de M. Van Assche ne rend pas compte de cette particularité : c'est sur le plan qu'il faut s'en convaincre. Pour le reste, l'ordonnance de l'ensemble est symétrique et presque en tout semblable aux autres avant-corps mosans, entre autres à ceux de Saint-Jacques et de Saint-Barthélemy à Liége et de Saint-Servais à Maestricht.

Deux tourelles d'escaliers occupent les angles de la façade. Elles accostent une espèce de transept occidental, formant avant-corps à l'église et divisé en trois étages. Au milieu de ce transept s'élève la tour carrée, massive,

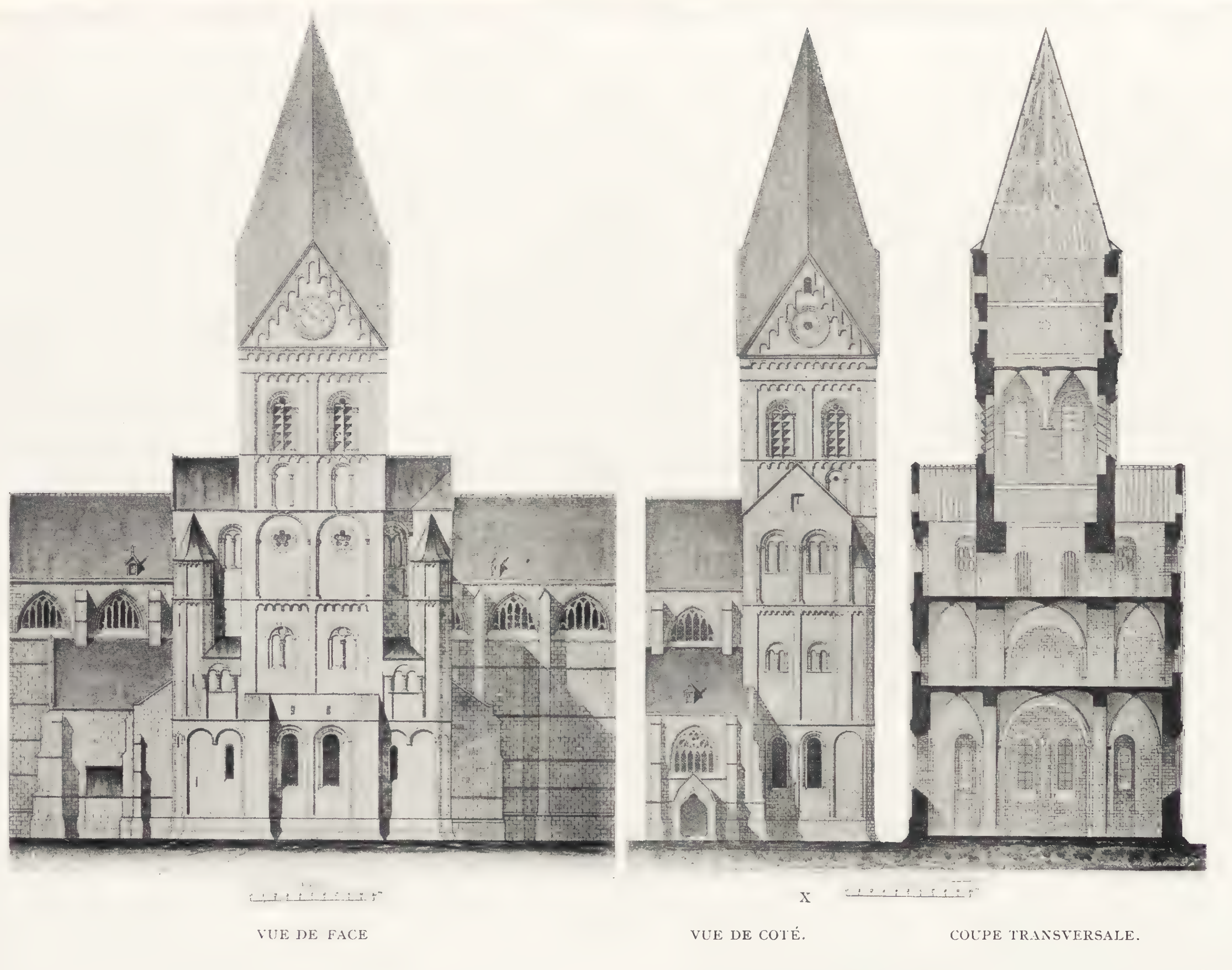


PROPORTION DES NEFS ANCIENNES A L'AVANT-CORPS.

A comparer avec figure X sur la planche ci-contre.

1. WAUTERS et TARLIER, pp. 134 et 135 : *Géographie et histoire des communes belges.*
Bulletin des Métiers d'Art, 2[e] année, p. 278 et suiv.
V. BETS. *Histoire de Tirlemont,* t. II, p. 79 et suiv.

2. Le nom de Tirlemont est cité dans la *Vie de saint Amelberge,* écrite par l'abbé Théodore, de Saint Trond, qui vivait vers 1100.



VUE DE FACE

VUE DE COTÉ.

COUPE TRANSVERSALE.

TIRLEMONT. AVANT-CORPS DE SAINT-GERMAIN.
PROJET DE RESTAURATION DE M. VAN ASSCHE

dont l'étage supérieur fut modernisé lors d'une restauration entreprise en 1841, et dont la flèche, plusieurs fois incendiée, a déjà revêtu bien des formes diverses.

Le narthex n'a pas d'entrée directe sur l'extérieur. La porte qui donne actuellement accès à l'escalier sud est moderne. Dans la partie centrale de la façade sont percées deux grandes fenêtres, et des lucarnes longues et étroites éclairent chacun des bas-côtés.

Le premier étage est accusé inexactement par un larmier saillant. Cet étage n'est éclairé que sur les côtés, par deux lucarnes de part et d'autre. Celles-ci n'ont pas été destinées à recevoir des carreaux de vitre. Elles consistent en une simple claire-voie divisée en deux lumières par une colonnette. Le second étage porte des lucarnes de la même forme mais plus élevées. A cet étage les tourelles octogonales d'escalier s'amortissent en un quart de flèche contre le mur du bâtiment qui, lui-même, se couronne d'un toit à deux versants. La tour seule émerge encore de deux étages, dont le premier est sans lumière, et l'autre qui renferme les cloches, pourvu d'élégantes baies et d'abat-sons. Lors d'une restauration, celle de 1841, sans doute, on a incrusté dans cet étage des colonnes classiques et on l'a couronné d'un faux garde-corps formé de balustres engagés dans le mur. M. l'architecte Van Assche a fait de cet étage et de la flèche un projet de restauration qui nous semble admissible, au moins pour les grands traits.

L'extérieur du narthex est une construction des plus soignée. A part les sculptures, il est construit entièrement en une espèce de quartzite rose, très dur, extrait dans les environs, probablement à Overlaer[1], et qui a admirablement résisté aux intempéries durant sept siècles. Les étages sont accusés par des larmiers saillants, dont plusieurs soulignés par une frise d'arcatures cintrées. Les fenêtres sont encadrées de colonnettes couronnées de chapiteaux à crochets de dessin varié et décorées d'anneaux.

Nous devons à l'obligeance de M. Van Gramberen[2] les précieux croquis de ces chapiteaux, dont l'intérêt n'échappera pas au lecteur, et qui nous seront d'un prix inestimable comme point de repère chronologique.

Passons à l'intérieur. Le rez-de-chaussée, qui est d'une grande élévation et qui forme la première travée de l'église, présente une travée centrale de plan carré, flanquée de deux travées latérales de même hauteur. A une distance de deux mètres au-dessus du sol, les pilastres intérieurs de ces arcades présentent un encorbellement qui est orné de deux frises sculptées, représentant des rinceaux de vigne dans lesquels s'enchevêtrent des têtes d'animaux. Ces sculptures ont été maintes fois publiées, entre autres dans le *Traité d'archéologie* de M. Reusens, I, p. 360.

Les trois travées du rez-de-chaussé sont couvertes de belles voûtes sur nervures qui retombent sur des colonnettes. Celles-ci occupent les angles des grands piliers cruciformes qui supportent le clocher. Les cha-

1. A, sect. II, nº 17, à la fin.

2. Nous tenons à remercier M. Van Gramberen, ainsi que M. le vicaire De Ridder, pour les utiles renseignements qu'ils ont bien voulu nous fournir sur l'église et son histoire.

piteaux de ces colonnettes sont des plus intéressants, nous en publions quelques-uns. Ils présentent, comme ceux de l'extérieur, tous les caractères de la transition. Déjà la forme est ogivale : c'est le crochet, traité de diverses manières ; mais dans la plupart cette manière est encore bien romane. Les sommiers des nervures sont décorés de riches sculptures. Celles de la travée du milieu re. présentent quatre figures assises, notamment de saint Jean-Baptiste, du roi David et d'autres personnages [1]. Les bases des colonnettes sont protégées par des pattes élégantes. Dans les deux coins antérieurs, une porte à large linteau (voir croquis), conduit aux tourelles des deux escaliers qui mènent à l'étage. Celui-ci a la même disposition et le même caractère que le rez-de-chaussée, mais les chapiteaux des colonnettes sont très endommagés. Il existe, entre les escaliers et la tour, du côté de la façade, deux cachettes presque inaccessibles. Le second étage n'est pas voûté, il est couvert directement par la toiture. La voûte, qui existe dans la tour au-dessus de l'étage des cloches, n'appartient pas au plan primitif.

Le premier étage correspond actuellement avec la nef par une large arcade. On y a établi une partie du jubé et on a isolé à cet effet la travée du milieu.



Le lecteur, après ce court exposé, jugera avec nous que le narthex de Tirlemont est une construction du plus haut intérêt. Il

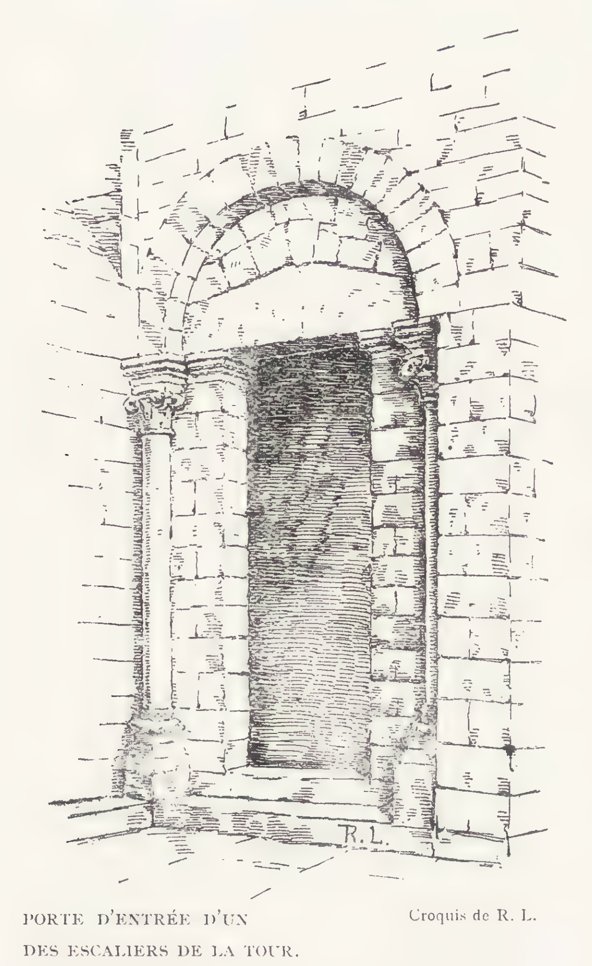


TIRLEMONT. L'AVANT-CORPS DE SAINT-GERMAIN. ÉTAT ACTUEL.

importe donc de connaître le plus exactement possible son âge et son caractère archéologique.

Comme je l'ai déjà dit, il a toujours été considéré comme étant un reste de la première église romane, datant, au plus tard, du milieu du XII[e] siècle. Nous pensons que le

1. Ce ne sont pas des saints, mais deux personnages couronnés : un duc de Brabant tenant un sceptre et une banderole ; l'autre, une femme (duchesse de Brabant), tenant une banderole sur laquelle on voit IoA... (Voir dans le *Bulletin*, 2[e] année, p. 281, le croquis, etc., de cette partie de l'église.



PORTE D'ENTRÉE D'UN DES ESCALIERS DE LA TOUR.

Croquis de R. L.

narthex n'est pas de cette date et qu'on doit le considérer comme étant une construction du début du XIIIe siècle. Voici quels arguments militent en faveur de notre manière de voir.

Le monument dont nous parlons présente tous les caractères du *style de transition*. Or, nous savons de par ailleurs, qu'avant l'an 1200 il n'y a pas eu de style de transition dans le Brabant oriental. Il est vrai que l'ornementation, surtout en ce qui concerne les fenêtres et arcatures, est encore en tous points romane, et donne un aspect roman à l'ensemble, mais les parties essentielles de la construction sont, au contraire, déjà presque entièrement gothiques. En premier lieu et avant tout les voûtes. Elles sont parfaitement construites et on n'y voit pas de trace de cette timidité qu'on rencontre dans bien des églises de la première période ogivale de notre pays (Hérent, Winxele), les belles nervures sont d'un dessin riche et aisé. Les voûtes n'ont plus un galbe bombé, comme à Hérent, mais les clefs sont au niveau des arcs formerets. En un mot, ce sont des voûtes gothiques parfaites. Quand il est acquis que partout ailleurs, en Brabant, on n'osait pas, au XIIe siècle, voûter en arêtes, même les basses-nefs, il faudrait vraiment prouver par de solides arguments cette illustre exception pour Tirlemont.

L'ogive, du reste, se présente en plusieurs endroits, entre autres aux arcs formerets des voûtes. Or, l'ogive elle aussi, n'a fait son apparition dans la contrée que vers l'an 1200.

Si de la construction nous passons à l'ornementation, nos conclusions en acquerront plus de stabilité encore. Les ornements aux sommiers se voient à la tour de Saint-Jacques de Louvain, qui est du XIIIe siècle, et les statues que l'on y trouve ne sont plus traitées dans le genre roman, mais elles sont, au contraire, d'un naturalisme qui frappe au premier aspect. Le roi David que le *Bulletin* a publié dans son vol. II, p. 281, est suggestif à cet égard.

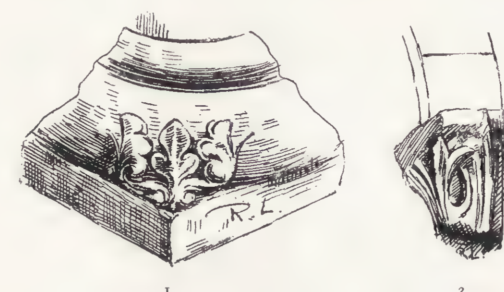
Dans les chapiteaux, à côté de certains détails, de caractère plus ancien, nous trouvons des crochets bien épanouis, d'autres remplacés par des têtes humaines, telles qu'on les rencontre encore au chœur de Winxele à la fin du XIIIe siècle.

Nous trouvons des types de chapiteaux très analogues dans plusieurs églises rhénanes; par exemple à l'ancien cloître de Knechtsteden près Neuss, à l'église de Nederhausen. Or, ces églises sont de la fin du XII[e] siècle et du début du XIII[e] siècle [1].

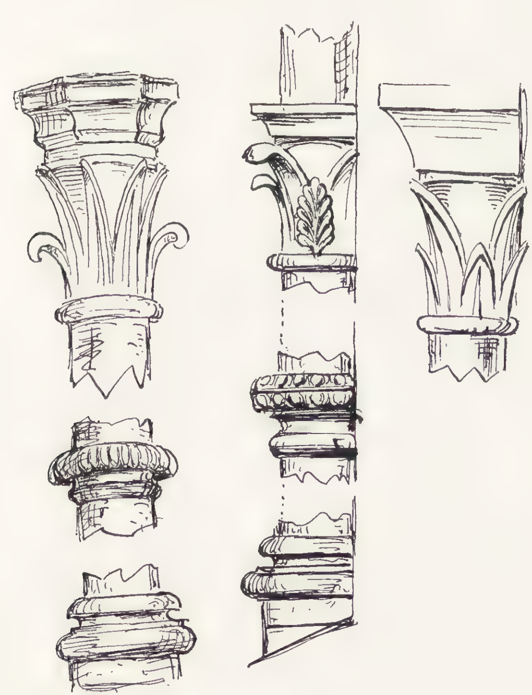
De même à Saint-André, de Cologne, qui date de 1220 et à Saint-Cunibert, qui ne fut achevée qu'en 1249, il existe des chapiteaux absolument semblables aux nôtres, par exemple les crochets enlacés, que nous donnerons dans la suite de l'article.

Les anneaux de colonnettes ne se rencontrent dans aucune église du XII[e] siècle, tandis que nous en connaissons de nombreux exemples, au milieu du XIII[e] siècle et même à la fin (Hérent, la Chapelle et Sainte-Gudule, à Bruxelles, l'abbaye du Parc, abbaye de Villers).

1. Cp. CLEMEN. *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz.* B. III Kr. Neuss, p. 35. B. IV Kr. Bergheim, p. 130. B. III Kr. Lennep, p. 45.



1. PATTE D'UNE BASE A L'INTÉRIEUR DE L'AVANT-CORPS. — 2. CHAPITEAU DE COLONNETTE AU 1[er] ÉTAGE DE L'AVANT-CORPS.

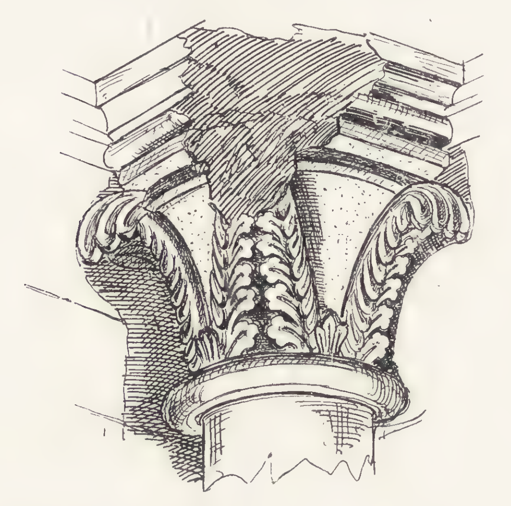


DÉTAILS DE COLONNETTES A L'EXTÉRIEUR DU NARTHEX.

Qu'on ne nous objecte pas qu'en revanche certains détails ont le cachet roman très clairement prononcé : c'est là, précisément, la caractéristique de la période de transition. Les *pattes* au bas des piliers, par exemple, se voient à Parc encore à la fin du XIII[e] siècle, de même que les arcatures en plein cintre et de grands linteaux monolithes. A la porte de l'hôpital de Louvain, qui date de 1224, on ne trouve encore aucun caractère gothique. Nous pourrions encore ajouter d'autres considérations, mais nous aimons mieux faire ressortir les analogies frappantes qui existent entre le narthex de Tirlemont et le chœur de l'église de Hérent, qui date, à ne pas en douter, du second quart du XIII[e] siècle.

A première vue il saute aux yeux que l'esprit qui anime les deux constructions est le même. Ici comme à Hérent c'est un esprit gothique, mais encore emprisonné dans un corps roman. Des voûtes ogivales

bien soignées, mais pas encore de contreforts proprement dits, pour les arc-bouter ;



CHAPITEAU A L'INTÉRIEUR DE L'AVANT-CORPS. Croquis A. v G.

des murs épais, simplement décorés d'arcatures et de pilastres. Trois voûtes de hauteur égale séparées par un doubleau en ogive sans moulures. Les nervures portées sur des colonnettes rompant les angles des piliers. Les fenêtres à colonnettes annelées, les tailloirs des chapiteaux de profil identique ; une sculpture riche et variée, absolument du même esprit, et souvent interprétant les mêmes motifs. Faut-il en dire davantage ?

***

Concluons donc que, sans aucun doute, nous sommes en présence d'une œuvre du XIIIe siècle, vraisemblablement du premier tiers de ce siècle.

(A suivre). R. LEMAIRE.

L'HOTEL DE GRUUTHUSE, A BRUGES [1].

VOILA vingt-cinq ans que la question de Gruuthuse et de sa restauration est à l'ordre du jour [2] ; et plusieurs lustres aussi qu'on y travaille.

Le corps de logis le long de la Reie, ou aile orientale, ainsi que la somptueuse aile méridionale, ont passé par les mains de notre éminent architecte M. Louis Delacenserie.

Les travaux, que je n'ai pas à apprécier ici, sont terminés. La restauration de l'hôtel de Gruuthuse l'est-elle ?

Il faut répondre négativement. Car les bâtiments auxquels travailla M. Delacenserie, ne forment qu'une partie de ceux qui constituaient la résidence luxueuse que le sire Louis de Gruuthuse avait achevée.

Si l'on veut qu'on puisse dire avoir restauré Gruuthuse, il faut restaurer tout l'hôtel.

Or, un hôtel seigneurial comprend, outre l'habitation et les salles destinées à la représentation, tous les communs — cuisines, caves, écuries, habitations des gens de service — une cour d'honneur et une porte d'apparat à front de rue.

Restaurer un monument, au sens que

1. Voir pour la lecture de cet article les gravures publiées dans le numéro précédent du *Bulletin*. 4e année, p. 364.

2. Voir *Rond den Heerd,* du 10 octobre 1880, XV, 355 ; et mes notes, même recueil, XVI, 119, 135 ; XVIII, 79, 119, 352, etc. où l'on trouvera de vieux renseignements.

l'archéologie moderne attache à ce mot, c'est rétablir ce monument dans son état primitif.

Toute restauration d'un bâtiment devenu incomplet, se complique de la *restitution* ou reconstitution des parties détruites par le temps ou par les vicissitudes des choses humaines.

La restauration de l'hôtel Gruuthuse est de celles qui se compliquent de cette question de *restitution*.

Ces simples remarques font déjà comprendre qu'il ne saurait s'agir de suivre, dans les travaux à faire, le goût de tel ou tel esthète. Il ne s'agit pas de résoudre subjectivement les questions qui pourraient se poser. Je puis, moi, préférer que l'hôtel Gruuthuse soit fermé, du côté de la rue ; un ami peut préférer qu'il forme le fond d'une place publique ; un autre peut désirer un beau grillage sur quai d'appui, à front de rue ; tel autre encore pourrait aimer des talus gazonnés, ou une haie vive, ou que sais-je encore, de joli ou de baroque. Tous les goûts, dit-on, sont dans la nature ; ce qui est faux si l'on érige ce dicton en principe artistique; ce qui est vrai, si l'on se borne à constater le nombre indéfinissable des caprices humains.

L'on ne peut agir subjectivement quand on restaure. L'introduction du subjectif dans une restauration, est en contradiction avec la notion même du mot *restauration*.

Toute restauration est éminemment et essentiellement objective, restaurer étant rétablir dans son état primitif. Et ceci est à tenir pour vrai, plus encore à Bruges que partout ailleurs ; puisque nous travaillons depuis plus de trente ans à faire reprendre à notre ville son aspect de jadis, non d'après nos goûts, mais d'après les constatations documentées.

Il ne s'agit donc pas de demander aux passants et aux voisins ce qu'ils aiment à voir ; mais il s'agit de demander au monument, aux fouilles, aux documents graphiques, aux textes anciens comment était l'hôtel que Louis de Gruuthuse compléta et — ajoutons-le — acheva.



Pour rétablir Gruuthuse objectivement, il ne faut pas remonter trop haut dans les temps.

Peu nous chaut, en cette question, quels furent les emplacements successifs des bureaux de perception du droit de *Grute*, au XIIIe ou au XIVe siècle ; ni l'aspect de l'ancien Gruuthuse — un *Steen* peut-être, — existant avant 1290, près de la ci-devant porte de Sainte-Catherine, dans les terrains duquel Louis de Gruuthuse fonda le couvent de Sinaï, des Pauvres Claires, en 1469 ; ni les dispositions de l'hôtel, construit peut-être déjà au XIIIe siècle, et sûrement avant 1328, au nord de l'église de Notre-Dame et dont faisaient partie les fondations avec couloirs souterrains au nord et à l'ouest de la cour actuelle, avec tourelle d'escalier en vis, etc., que les fouilles, faites en 1901, ont fait découvrir, et dont les matériaux [1] indiquent le XIIIe siècle.

Je laisse tous les renseignements sur ces points dans mon dossier.

Tout ce qui concerne l'hôtel de Gruut-

1. Mouffes rouges de 0.265 × 0.06 × 0.125 ; de 0.27 × 0.065 × 0.1225 ; de 0.26 × 0.0675 × 0.1325.

huse, antérieur à celui dont l'aile orientale et l'aile méridionale ont été mises dans leur état actuel par M. Delacenserie, ne doit pas être pris en considération. Car si l'on voulait faire une restitution, entièrement conjecturale, du premier Gruuthuse, construit contre Notre-Dame, peut-être encore un *Steen* plus ou moins fortifié, construit au XIII[e] siècle, il faudrait démolir tout ce qui a fait l'objet de la sollicitude de M. Delacenserie et de notre administration communale, depuis 1880.

HOTEL GRUUTHUSE DE BRUGES [1].
PETIT PIGNON VERS 1470.
GRAND PIGNON VERS 1420.

Il ne saurait être question que de la restauration de l'hôtel de Gruuthuse, bâti au XV[e] siècle, en deux fois. Cet hôtel fut construit d'après un plan terrier certainement concerté d'avance dans ses grandes lignes, sur un terrain entièrement acquis, à peu de chose près, et formant une résidence de luxe, la résidence urbaine d'une grande lignée, dont Lambert de Bruges, sire de la Gruuthuse, chevalier, mentionné en 1248 et en 1250 est, pour nous, la souche connue.



Voici l'histoire de cette construction, telle qu'elle résulte des documents écrits et de l'examen des constructions.

Parlons d'abord de l'aile orientale, construite le long de la Reie.

Elle comprend le grand pignon et y attenant, vers le Nord, un bâtiment à mur goutterot du côté de l'eau [2], mesurant ensemble, hors-œuvre, 32^{m}70 de façade sur une profondeur de 11 mètres. Cette construction comprend la cuisine, la sommellerie, une salle de rez-de-chaussée avec cabinet attenant, la grande salle à l'étage, des chambres à coucher, une petite chapelle au-dessus de la sommellerie et la tourelle.

Ce bâtiment indique lui-même l'époque de sa construction. Le grand pignon est, en effet, décoré des armes de Gruuthuse, (écartelé d'Aa et de Gruuthuse), et de

1. Gravure extraite de l'*Art des Façades à Bruges*, par le chan. Duclos.

2. Lithographie, dans CH. VERSCHELDE, *Les anciens architectes de Bruges* (Ann. Soc. d'Emul., XXIII, 1871, pl. III.

celles de Mortagne (d'or à la croix de gueules.

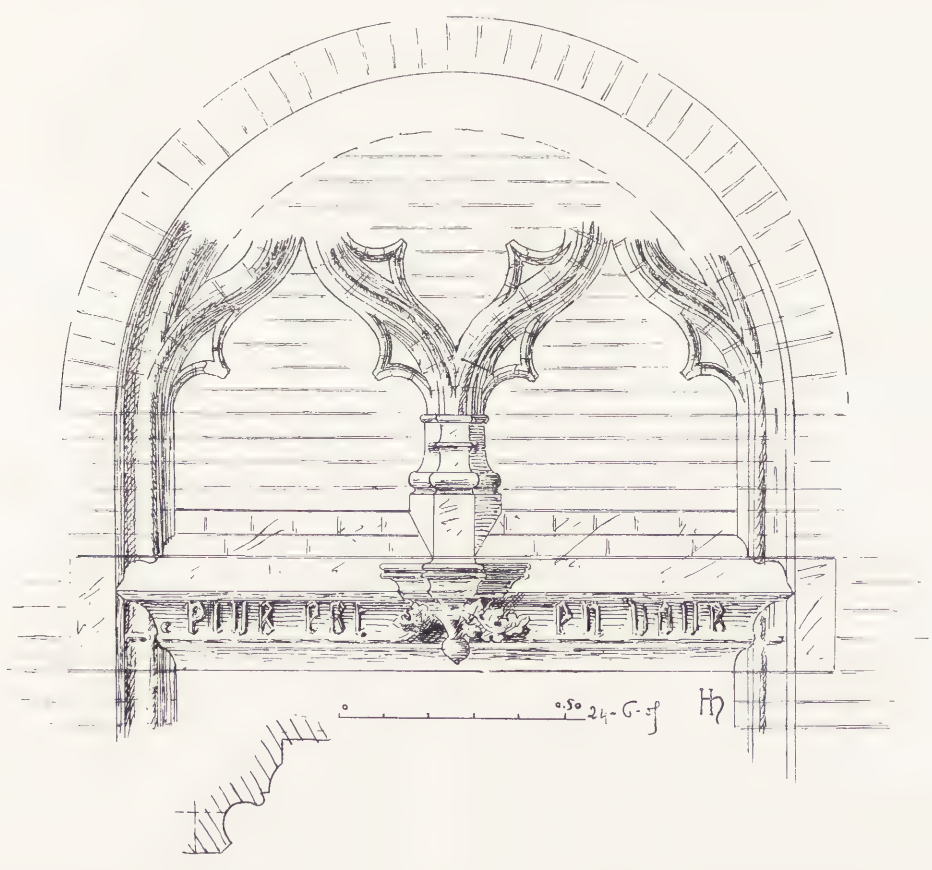
Or Jean d'Aa, sire de la Gruuthuse, dit de Bruges depuis 1389, épousa Agnès de Mortagne, en cette même année, et celle-ci mourut, veuve, en 1438. C'est donc entre 1389 et l'année du décès de Jean d'Aa, encore inconnue, qu'il faut placer la construction qui porte ces armes.

Quand on interroge le bâtiment, à la lumière des données de l'art brugeois, on peut hardiment mettre 1420 comme l'année vers laquelle cette construction fut exécutée.

Alors, sans doute, continua à exister le corps de logis construit contre l'église de Notre-Dame. Ce bâtiment le vieux Gruuthuse — fut démoli vers 1465 [1] et remplacé par la grande aile méridionale avec ses belles lucarnes, et dont la partie vers l'ouest porte une toiture moins élevée.

Alors aussi fut construite la petite annexe à pignon, au sud du grand pignon, donnant sur la Reie, qu'on voit à dextre sur la gravure de mon *Art des façades, à Bruges*, p. 10, reproduite ci-dessus.

1. Compte de la ville de Bruges, pour 1450, fol. 35 : « Brand bij den ouden Gruuthuse ». La maison incendiée se trouvait sur la Reie.



Dessin de M. H. Hoste. TYMPAN DE FENÊTRE VERS 1480

La date de 1465, toute approximative qu'elle soit, est clairement indiquée par les caractères de style du bâtiment et par d'autres considérations encore. Ainsi, c'est le 7 janvier 1472, que Louis de Bruges obtint la permission de compléter sa tribune, dans l'ambulatoire de Notre-Dame.

Pendant les années suivantes, se poursuivit la construction [1]. Ainsi, la cour d'honneur fut complétée par le bâtiment oriental, construit sur le pont (actuellement les salons de l'hôtel Arents), dans le mur duquel se trouve encore la belle fenêtre [2], avec l'inscription : *Plus est en vous*, devise des Gruuthuse, dans le linteau, dont nous donnons ici le dessin levé par M. l'architecte Hubert Hoste. L'hôtel fut complété vers 1480 [3] du côté de la nouvelle ruelle [4], par un bâtiment garni à l'intérieur d'une galerie couverte [5], renfermant les écuries surmontées de chambres pour la domesticité, auquel Louis de Gruuthuse construisit, en suite de l'autorisation concédée en 1482, deux *Alleyen* [6] aux deux extrémités ; comme il en put faire une troisième dans la rue de Groeningue, alors appelée *Melcwietstraetkin.*

Du côté du cimetière de Notre-Dame, donc à l'ouest, la cour d'honneur était close par un bâtiment et un mur rejoignant le corps de logis méridional. Nous en connaissons l'existence par Marc Gheeraerts, comme nous le verrons tantôt.

Voilà l'hôtel de Gruuthuse, tel qu'il fut commencé vers 1420 et terminé vers 1482.



Il n'y a peut-être, dans tous les textes, qu'une seule difficulté ; c'est celle que présente le mot *alleye*. Par acte du 26 décembre 1482, comme je viens de le dire, les échevins de la ville de Bruges concédèrent à Louis de Gruuthuse d'établir trois *alleyen ;* deux à chacun des bouts de la rue actuelle de Gruuthuse, et une troisième derrière ou sur le côté de sa propriété, dans la rue de Groeninghe. Ces *alleyen* devaient être construites d'après plans présentés en séance par les directeurs jurés des travaux de la ville et sous leur direction.

1. Le cueilloir des revenus de la prébende de Jean Moscheron (registre allant de 1507 à 1516, aux archives de Notre-Dame), mentionne que vers 1479, Louis de Gruuthuse, pour agrandir Gruuthuse, acheta une maison, appartenant à Louis Aris, au sud de la rue actuelle de Gruuthuse.

2. L'amorce du seuil en pierre blanche se trouve à $1^{m}62$ en-dessous de la ligne supérieure du nez du linteau. L'ébrasement et le réseau sont en briques rouges ; le linteau, avec socle et cul-de-lampe, est en pierre blanche.

3. Voir note 1, ci-dessus, même page.

4. « Strate onlancx ghemaect, commende vander nieubrughe tonser vrouwe kerchove wart », (acte du 26 décembre 1482, *Groenenboek onghecotteerd,* fol. 323 ; archives de la ville de Bruges).

5. Revenus de la prébende de Jean Moscheron, à Notre-Dame (registre 1507-1516), rente hypothéquée « op husingen ende gront, twelcke nu es een groot deel van den *langhe loove* metten peerdstallingen ende cameren daerboven staende, streckende neffens ende lanch den nieuwen straetkin ligghende tusschen onser Vrauwe kerchove ende die nieubrugge voor Gruuthuus, ande zuudzijde van de voorzeide straetkine». Il s'agit de la ruelle encore innommée parceque nouvelle, aujourd'hui la rue de Gruuthuse. — *Loove* signifie étymologiquement *umbraculum* en verdure, d'où galerie couverte, en maçonnerie. Voir DUCANGE (v° *lobia)*, KILIAAN, OUDEMANS, GAILLIARD (Gloss.), *Rond den Heerd,* XV (1880), 67, 87.

6. *Groenenb. onghecotteerd.* folio 323 v, concession scabinale du 24 décembre 1482. J'ai ici le texte de cette concession, que j'ai copiée.

Ces *alleyen* ne pouvaient être des constructions à faire à l'intérieur de sa propriété : il n'eût pas fallu obtenir une autorisation à cette fin, et la surveillance des directeurs des travaux publics eût été hors de situation. Il s'agit donc de travaux extérieurs, sur la voie publique.

Le mot *alleye* signifie : 1. une allée plantée d'arbres (drève) ; 2. un corridor, un ambulacre ; 3. un escalier d'accès avec auvent ; 4. un auvent. Mais dom Carpentier, dans ses suppléments au *Glossarium* de Ducange, nous apprend que les mots *Alea, Aleia, Aleya, Alata* signifient encore portique et chemin de ronde.

Tout ceci bien pesé, notre mot *alleye* ne peut signifier ici que deux choses : ou bien des portiques construits au-dessus de la ruelle de Gruuthuse à chacun de ses bouts, portes d'entrée, dans le genre de celles qui existaient à la Place des Tanneurs (petit marché aux poissons) et qu'on y voyait encore au XVIIIe siècle ; ou bien des portes à auvent, soit intérieur soit extérieur, pour entrer dans l'immeuble.

Je crois qu'il faut plutôt s'arrêter au premier sens.

Le dessin de Marc Gheeraerts, dont j'aurai à établir l'autorité tout à l'heure, ne permet cependant pas de croire, semble-t-il, qu'il y eût des portiques d'entrée et de sortie, ni aux deux bouts de la ruelle de Gruuthuse, ni dans la rue de Groeninghe ; tandis qu'il nous fait voir très bien la grande porte à l'extrémité orientale de la rue de Gruuthuse, qui avait certainement un auvent intérieur, et celle de la rue de Groeninghe, qui pouvait avoir un auvent extérieur. Mais ne peut-on pas voir un vestige de *l'alleye* occidentale, sur la gravure de Sanderus ? Peut-être faudrait-il dire que de 1482 à 1562, quand les sires de Gruuthuse n'étaient plus là, le public ait pu avoir réclamé un passage plus ouvert ; ou même que ces constructions n'ont jamais été élevées.

Je pose ici un point d'interrogation.

Chanoine AD. DUCLOS.

Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.



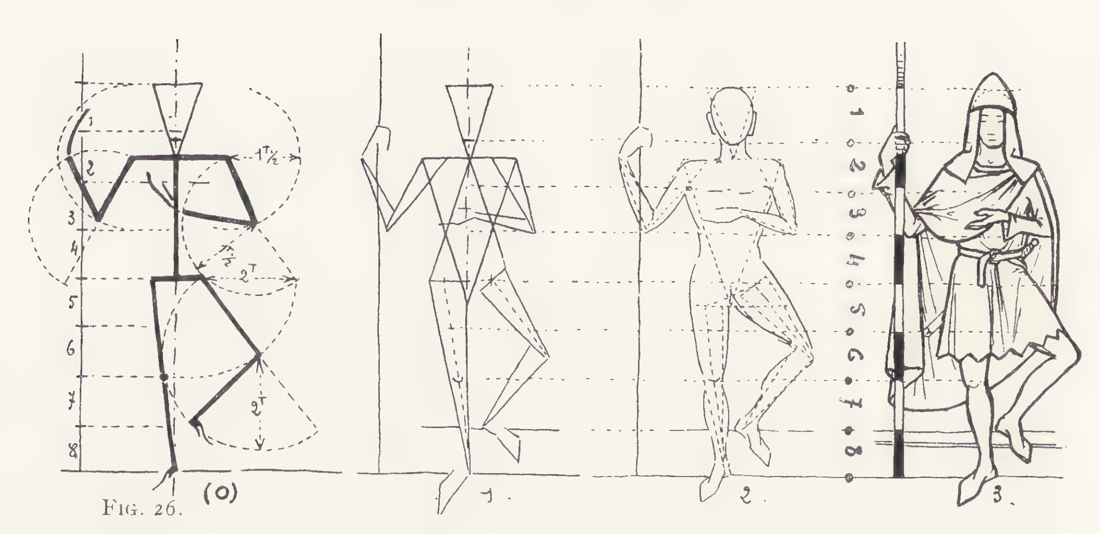


Fig. 26.

SCHÉMA ET PROPORTIONS DE LA FIGURE HUMAINE PAR LES AXES.

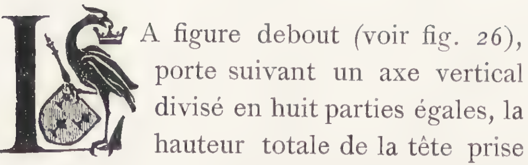
SCHÉMA CONVENTIONNEL DE CONSTRUCTION DE LA FIGURE HUMAINE, D'APRÈS LES PRINCIPES DE VILLARS DE HONNECOURT.

LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL.

(Suite. Voir 4e année, juin, p. 372.)

PROPORTIONS GÉNÉRALES DE LA FIGURE HUMAINE.

(Suite).



LA figure debout (voir fig. 26), porte suivant un axe vertical divisé en huit parties égales, la hauteur totale de la tête prise comme unité. Le milieu de la figure correspond au point qui sépare les quatrième et cinquième parties. Le niveau horizontal des épaules se trouve au milieu de la deuxième partie ; la troisième va du bas des pectoraux au nombril ; la quatrième, du nombril à la médiane du bassin ou articulation du fémur. La cinquième et la sixième donnent la longueur du fémur ou de la cuisse jusqu'à la rotule. Les deux dernières, septième et huitième, comprennent la jambe et le pied. Les épaules ont chacune une tête de large, à partir de l'axe médiane. Le bras et l'avant-bras ont chacun une tête et demie de long. La main a les trois quarts d'une tête, du bas de la paume à l'extrémité du doigt majeur. Le pied, de profil, a environ une tête de longueur.

Les axes, en trait fort, fig. (o) donnent ces membres proportionnés et rendent sensibles les articulations du bras, de l'avant-bras, des mains, du haut de la cuisse, du genou et du coup-de-pied. C'est le shéma axial dont nous avons déjà parlé.

Voici, figure (1), la figure synthétique d'après le moyen âge. Dans les mêmes pro-



SCHÉMADE CONSTRUCTION

Fig. 27.

FRAGMENT DE PIERRE TOMBALE
GRAVÉE, A CHALONS-SUR-MARNE.
XIIIe SIÈCLE.

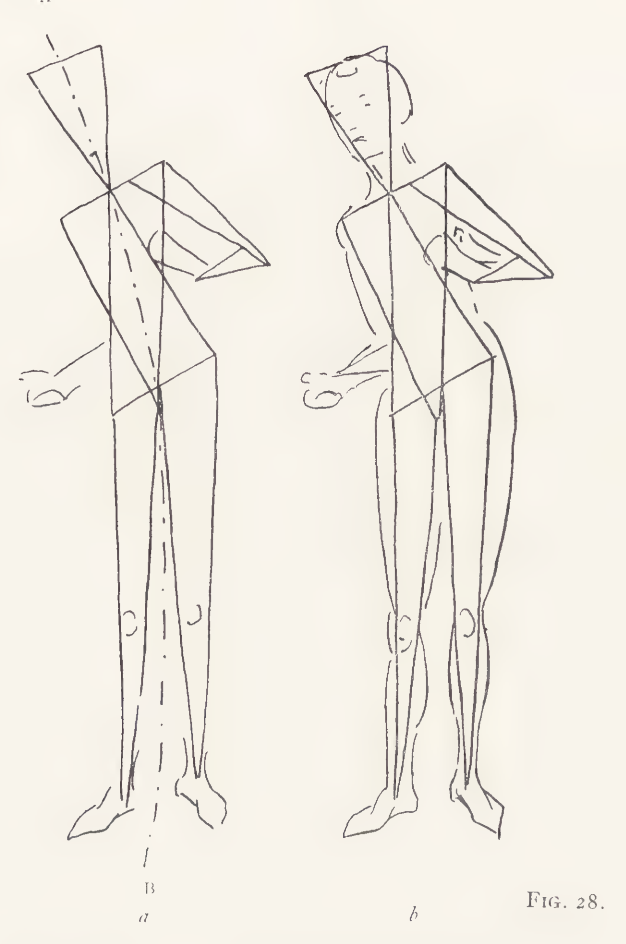


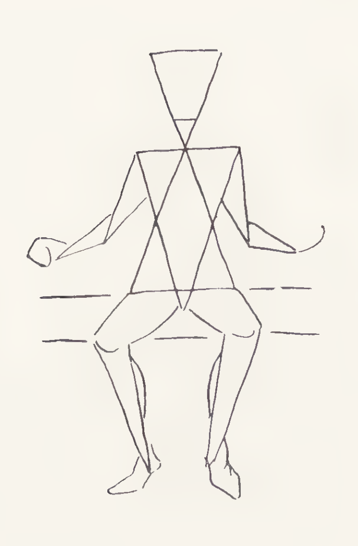


Fig. 28.

portions que la précédente, lesquelles ne sont pas nécessairement invariables, la tête est silhouettée par un triangle posé sur sommet, dont la base a les deux tiers de la hauteur. Le thorax se limite à la partie supérieure, au niveau des épaules, par la base d'un triangle de deux têtes de haut, dont le sommet, sur lequel il porte, se trouve à la partie inférieure du bassin, c'est-à-dire un peu au-dessous de la division-milieu de la hauteur de la figure. Un autre triangle, superposé à celui-ci en sens contraire, également de deux têtes de large à la base, a son sommet sur l'axe, au milieu de la ligne des épaules. Ces deux triangles, à base égale, peuvent être remplacés par un rectangle ; mais ils ont, sur ce dernier, l'avantage de donner la rentrée de la taille. Les jambes sont : l'une rigide, celle sur laquelle la figure porte, le pied rentré sur l'axe ; l'autre, articulée, s'éloignant de la direction verticale par l'articulation de la cuisse et du genou. La première se représente par un seul triangle dont la base a la demi-largeur du bassin



FIG. 29.







CUIVRE GRAVÉ ET ÉMAILLÉ. FIG. 30. Hildesheim. XIIIe siècle.

Les quelques exemples qui suivent donnent la marche particulière de construction, d'après ces principes, pour la figure, dans n'importe quelle position.

Pour la figure debout et de face que porte la page 23, le tracé est celui que nous venons de décrire. Il suffit d'y ajouter les formes naturelles en synthèse, pour avoir la figure bien déterminée ; puis les draperies d'après le costume, le style et la technique, et enfin la précision de caractère dans la tête, les mains, les pieds et autres détails.

La figure debout et de trois quarts, — c'est-à-dire tournée entre la face et le profil

et dont le sommet aboutit au pied. La seconde, la gauche du personnage, se compose de deux triangles : le premier (la cuisse) ayant sa base articulée au bassin, de la demi-largeur de celui-ci ; le deuxième (la jambe) en proportion de longueur sur son axe, sensiblement plus étroit de base que celui de la cuisse. Les bras sont indiqués de la même façon, ayant, comme largeur, en haut, une demi-tête et s'articulant au coude avec le second triangle et limitant, au sommet, la longueur du bras et l'attache de la main au poignet.

Les détails de la figure (2 et 3) montrent, sur cette ordonnance géométrique, l'addition des formes extérieures générales, puis la mise en place du costume, de la tête, des mains et des pieds, pour lesquels les formes étudiées en ostéologie et en myologie servent de guide selon l'application aux diverses techniques de métiers.

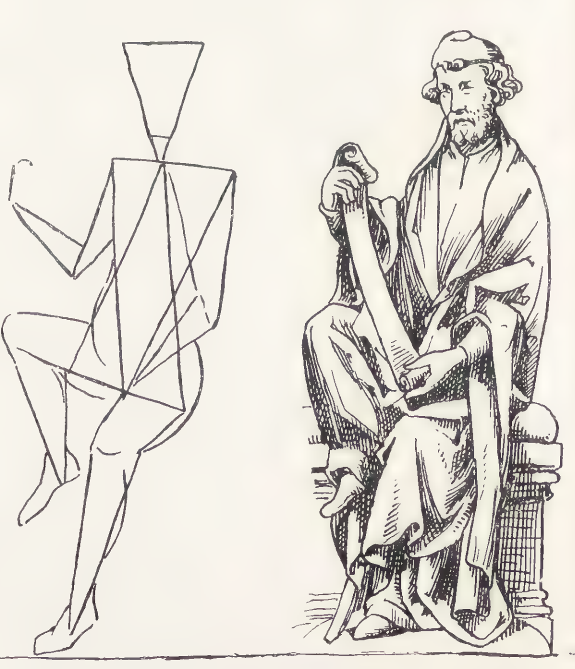


FIG. 31. CATHÉDRALE D'AUXERRE

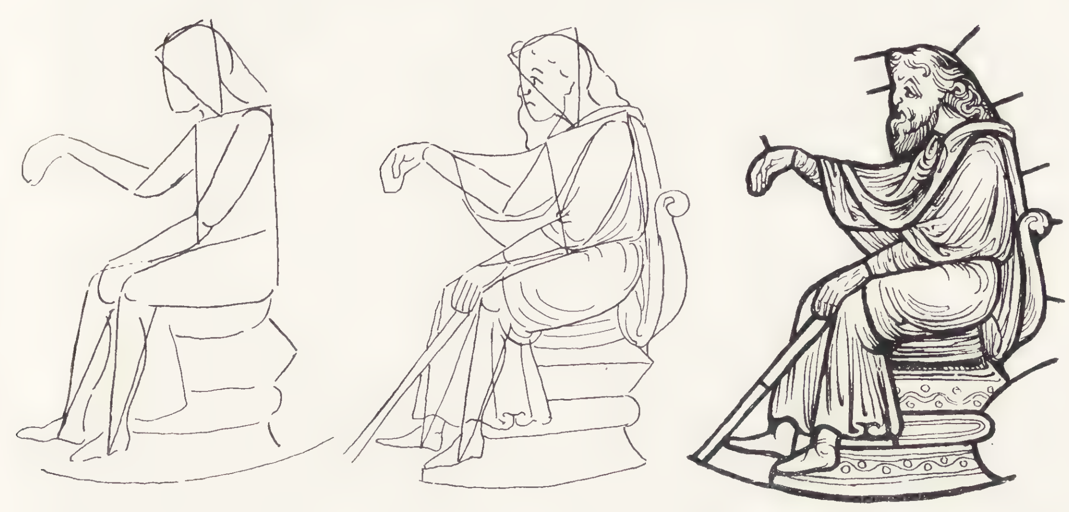


FIG. 32. VITRAIL DE BOURGES, XIIIe SIÈCLE.

— se construit de la même façon, sauf que pour les raccourcis on diminue, de sentiment, la largeur des épaules et du bassin. Ces mesures varient d'après la position de la figure; elles sont nettement déterminées par l'éloignement ou le rapprochement plus ou moins considérable de la face (plus grande largeur) et du profil (petite largeur). Quant aux hauteurs, elles ne varient pas et peuvent se déterminer sur l'axe médian A B, lequel donne le mouvement général du corps.

La figure portant sur une jambe amène l'oblique des épaules et du bassin.

En *a*, de la fig. p. 24, sont donnés, sur l'axe A B, les triangles de construction pour les divers membres. En *b*, sont jointes à cette construction les silhouettes générales des divers organes, et enfin, en *c*, la figure est donnée drapée et détaillée.

La figure debout, de profil (page 25), montre que, seule, la silhouette du tronc, comprise entre les épaules et le bassin, varie dans l'ensemble de la figure. Les membres sont indiqués toujours de la même façon, par les mêmes triangles. Il n'y a que la forme nature qui change d'aspect, d'après les formes observées sur nature, en face et profil. C'est ainsi que le crâne, les épaules,... les jambes, les pieds, se présentent tout à fait différemment de la vue de face accusant les particularités des divers membres.

La figure assise, vue de face (page 26), ne varie de la figure debout, également de face, que par le raccourci des cuisses, plus ou moins considérable d'après l'horizon perspectif. Toute la partie supérieure du corps, au-dessus du bassin, ainsi que les jambes, à



A genoux, trois quarts. FIG. 33. ROI MAGE, A FREIBERG.



A genoux, de profil.

FIG. 34. DALLAGE INCRUSTÉ.
SAINT-DENIS, XIII[e] SIÈCLE.

partir de la rotule, conservent leurs proportions conventionnelles normales.

De même que pour la vue de trois quarts de la figure debout, la figure assise de trois quarts, dont exemple p. 26, n'a de variante avec la vue de face, qu'aux épaules et au bassin. Le raccourci des cuisses existe aussi comme dans la figure assise de face.

Le profil assis, page 27, se construit comme le profil debout, avec la seule différence de la direction des membres et de leur agencement par les articulations. La figure à genoux, de face, se réduit à la figure debout de face. Les jambes étant pliées, la figure porte sur les genoux.

Il en est de même pour les figures à genoux de trois quarts et de profil, voir ci-dessus, où, seuls, les membres articulés varient, conservant le même procédé graphique de construction.

F. F.-G.

(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro).

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A ASSCHE.

En poursuivant les fouilles en vue de la restauration de la nef de l'église d'Assche, — dont le chœur, le transept et particulièrement un porche latéral, que le *Bulletin* a autrefois publié [1] sont très intéressants, — on a fait une découverte curieuse. L'on savait par les caractéristiques évidentes de l'architecture dans la nef et les bas côtés, que ceux-ci avaient été élevés à la fin du XV[e], peut-être au XVI[e] siècle ; que la voûte de la nef centrale n'était guère plus ancienne ; que la nef tout entière avait subi des remaniements dans les basses époques de la Renaissance. Mais l'on se croyait autorisé à espérer que sous les *accidents* des restaurations antérieures, les restaurateurs actuels relèveraient des vestiges accusateurs d'un précédent état de chose et propices à renseigner sur la restitution en cours. On s'en fut donc chercher aux piliers séparant les nefs. Sous une épaisse et inégale couche de plâtre, de mortier et de matériaux bétonnés de toute sorte, on atteignit le noyau même de la construction.

Et que fut-il constaté ? Les colonnes cylindriques, au revêtement classique, ne sont rien autre que des pans de muraille réservés, ayant appartenu sans doute à l'ancien mur extérieur

1. *Bulletin*, 3[e] année, p. 257.



ANCIENNE DEMEURE SEIGNEURIALE A WOLUWE-SAINT-LAMBERT. Phot. Courtenay.

de l'église. D'où il semble résulter que celle-ci ne possédait autrefois qu'une nef unique.

SPECTATOR.



A WOLUWE.

AU cours d'une excursion au riant et pittoresque village de Woluwe-Saint-Lambert, nous avons visité avec beaucoup d'intérêt une ferme que les habitants désignent sous le nom de *Het Slot*.

Ce bâtiment est situé dans un paysage enchanteur, au fond de la vallée de la Woluwe, dont les eaux claires courent, en bruissant non loin de là ; à proximité, sur le coteau, se voit la chapelle de Notre-Dame la Misérable.

Un corps de logis principal à un étage, surmonté d'une toiture dont la saillie est supportée par des corbeaux en chêne, constitue la partie principale du *Slot*.

Les murs, en moëllons et pierres de taille, sont percés de fenêtres à meneaux. Trois élégantes lucarnes couronnent l'édifice.

Malgré les transformations subies au cours des années, *Het Slot* a conservé le caractère d'imposante simplicité des maisons seigneuriales du XVIe siècle. La grange, où l'on accède par une large porte charretière encadrée d'un larmier retombant sur des consoles bien dessinées, a, évidemment, été construite à l'aide de matériaux provenant de la démolition d'une partie du château.

Cette démolition paraît être de date récente, car les anciens de la localité ont gardé le souvenir de ce qu'était, dans le passé, ce bel édifice.

Ses dimensions primitives étaient probablement doubles de celles existantes. Une tour

carrée flanquait la partie disparue du *Slot*, et contribuait encore à lui donner un caractère de grandeur.

Le château était environné d'eau. De puissants contreforts, dont les glacis, émergeant du sol, sont encore visibles, étayaient sa base. L'infrastructure paraît, d'ailleurs, être de date plus ancienne [1].

Cette habitation mérite plus qu'une simple visite, et nous espérons qu'un de nos jeunes architectes voudra bien en entreprendre, un jour, l'étude complète. Elle est un bel exemple d'architecture civile brabançonne.

M. d. C.



A BRUGES

L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FLAMANDS, devait être l'introduction à une œuvre durable et plus fructueuse. L'éminent critique d'art, M. James Weale l'insinuait avec insistance à la séance de clôture du Congrès archéologique et historique tenu à Bruges en l'année 1902. Sa pensée fut comprise par quelques personnes zélées et compétentes, qui, au moment de la clôture de l'Exposition, se réunirent sous la présidence du gouverneur de la Flandre Occidentale [2] et jetèrent les bases d'une association en vue d'obtenir la création d'un musée digne des œuvres de Jean Van Eyck, de Hans Memlinc et de Gérard David.

Cette association prit le nom de Société des Amis des Musées de Bruges et, outre son but primordial, se donna comme objectif l'acquisition d'œuvres d'art pour enrichir les Musées de la ville et organiser des expositions temporaires.

Les statuts de la Société furent adoptés le 28 janvier 1903, et la présidence fut offerte à M. le baron Kervyn de Lettenhove.

Il peut être intéressant pour les lecteurs du *Bulletin*, de connaître les travaux de la jeune société.

Nous trouvons un rapport des deux exercices écoulés, dans le compte rendu de M. le baron van Zuylen van Nyevelt, secrétaire. (*Annales de la Société d'Émulation*, mai 1905, p. 207.)

Dès les débuts, la question des Musées fut agitée. Les Amis des Musées firent avant tout un énergique appel à l'administration de la ville de Bruges, en vue de *l'amélioration temporaire du local provisoire*, où étaient relégués les tableaux en attendant la construction d'un nouveau Musée.

Répondant à une interpellation, le collège échevinal tâcha, dans un long rapport, de justifier la situation actuelle toujours également déplorable.

Signalons aussi une réponse (22-2-03) de l'échevin des Beaux-Arts à la lettre (16-12-02) adressée au Collège échevinal par le baron Kervyn de Lettenhove. Celui-ci ne manqua pas de réfuter encore cette réponse de l'échevin, et de mettre les choses au point dans une nouvelle lettre datée du 9 mars 1903.

Quant à la création d'un nouveau Musée, divers projets furent présentés, parmi lesquels celui de convertir l'hôtel de Gruuthuse en Musée communal de tableaux. Tous ces projets furent écartés. Mais on décida le déplacement de la Maternité et l'établissement du musée, dans le local abandonné par cette institution. La Maternité est une dépendance de l'hôpital Saint-Jean donnant sur la place de l'église de Notre-Dame, face à la rue de Gruuthuse.

Trois avantages ressortaient de cette décision : 1° le Musée allait être érigé au centre du Vieux-Bruges; 2° on restaurerait la façade si intéressante de la Maternité, augmentant ainsi le cachet artistique du quartier de Notre-Dame ; 3° enfin les inestimables tableaux de Memlinc, constituant le trésor des hospices

1. Ce château, comme tant d'autres, a succédé à un établissement plus ancien. Sa dénomination même dénonce la vraisemblance de cette opinion. *Slot* (en haut allemand *Schloss*) n'a été guère attribué qu'aux châteaux d'origine très ancienne, et à ceux qui, primitivement au moins, répondaient surtout, à un but militaire, étaient des places fortes : ce que, dans la forme dont les restes nous sont conservés, le manoir en question n'était certainement pas.

2. Feu le comte d'Ursel.

civils et conservés à l'hôpital Saint-Jean, sans quitter l'hospitalière et antique institution, seraient définitivement réunis à ceux de la ville de Bruges.

Un premier projet de restauration et d'adaptation des locaux susdits, fut présenté par le regretté M. Ch. De Wulf. Deux autres suivirent, ceux de MM. Copman et Tulpinck. Un plan complet, qui semble rallier tous les suffrages, a été dessiné par M. le baron H. Kervyn de Lettenhove. Il doterait la ville, au point de vue pittoresque, d'un véritable joyau, et créerait, sous le rapport scientifique, un véritable centre d'études de la peinture flamande depuis nos anciens maîtres jusqu'à notre Ecole moderne.

En effet, une heureuse innovation y serait introduite. A côté de chaque école et pour chaque période, une réunion des reproductions de tableaux des différents peintres donnerait une idée complète de leur œuvre.

Ajoutons qu'antérieurement déjà, la restauration de l'hôpital et de la Maternité avait été décidée en principe par l'administration des hospices, qui en avait fait dresser les plans par MM. Delacenserie et De Wulf. D'après les décisions prises, les travaux de restauration de tout l'édifice auraient été divisés en deux lots. Le premier aurait compris la restauration de la façade de la Maternité, du mur de clôture, du pignon de la cure et de la façade de la pharmacie jusqu'à la porte d'entrée de l'hôpital. Le devis de ce travail s'élevait à environ 50,000 francs. Quant à l'exécution de la seconde partie des travaux, elle n'aurait pas été si prochaine parce qu'elle comprenait l'étude de questions archéologiques très intéressantes, mais très ardues, et qui provoquent encore de vives controverses. Elles concernent le grand portail et la tourelle en batière.

D'aucuns soutiennent que c'était par le portail, aujourd'hui muré, qu'on avait accès à l'église. N'était-ce pas là la porte d'entrée de l'ancien hôpital ? Le plan de restauration rétablissait cette entrée par une porte en chêne à deux battants.

D'autre part, la tourelle, d'après l'opinion commune, n'a pas toujours représenté l'aspect qu'elle offre aujourd'hui.

Revenons à la Société des Amis des Musées de Bruges.

Fidèle à son but, elle a déjà fait don à l'administration communale d'une série de tableaux intéressants dont voici la liste :

a. Remise de juin 1903 :

1-2. deux toiles peintes par Mlle E. Beernaert, dont M. le ministre Beernaert a étrenné la nouvelle société.

b. Remise de décembre 1903 :

3. *Les derniers jours de la comtesse X*, par Bruno Van Hollebeke.

4. *La naissance de la Vierge*, école de Lancelot Blondeel.

5-6. *Christ couronné d'épines* et *Mater Dolorosa*, genre R. Van der Weyden.

c. Remise de mai 1904 :

7. Portrait de Marie Faignaert, épouse de Jacques de Busschere, échevin de Bruges, par Pierre Claessens.

8. Portrait de Jean Ricard, médecin des archiducs Albert et Isabelle, par Francesco Pourbus, le peintre d'Henri IV, roi de France.

d. Remise au commencement de l'année 1905 :

9. Une carte du *Cours du Zwyn et des travaux du canal d'Oostburg en 1501*, probablement par G. Van Elleyen.

10. *Adam et Ève au Paradis terrestre*, école de Brueghel de Velours.

11. *Sous bois* de Théodore Fourmois, don de M. le ministre Beernaert.

12. Étude pour les *Trentaines de Berthal de Haze*, par H. Leys, don de M. Léon Cardon, archéologue à Bruxelles.

13. Étude de Léonce Legendre.

14. Un tableau de genre de J. Van Oost, fils.

Voilà certes, après deux exercices écoulés, un brillant succès. De plus, à ce que rapporte M. le secrétaire de la Société, les Amis des Musées se proposent de publier un bulletin relatant, outre les noms des membres et la situa-

tion de la Société, les divers discours et rapports, et contenant aussi la reproduction de différents tableaux. J.-B. D.



A QUAREGNON

L'ÉGLISE de Quaregnon, datant du XVIe siècle, menace ruine. La cause est sans doute imputable à des galeries de mines existant sous l'édifice.



VARIA.

MARCHANDS DU TEMPLE. — Les journaux ont tous publié un communiqué dans lequel on lisait : « L'Exposition des Arts et Métiers, met décidément tous les atouts dans son jeu.

» A la demande d'artistes parisiens, la Direction de cette Exposition vient de décider la création d'une Section d'Art religieux, dans laquelle il est d'ores et déjà certain que les ateliers parisiens seront largement représentés. »

Excellent atout, en effet !

Après trente et plus, d'années de lutte pour régénérer l'art religieux en Belgique, et nous délivrer des marchands de *douçâtreries* de Saint-Sulpice, il nous faudrait attendre la lumière venant de France ! La Direction de l'Exposition s'abuse étrangement non moins que les artistes parisiens. Nos amis feront bien de s'abstenir d'une aussi dangereuse concurrence.

Il apparait bien ici que le progrès artistique n'inspire pas les organisateurs de l'Exposition des Arts et Métiers.



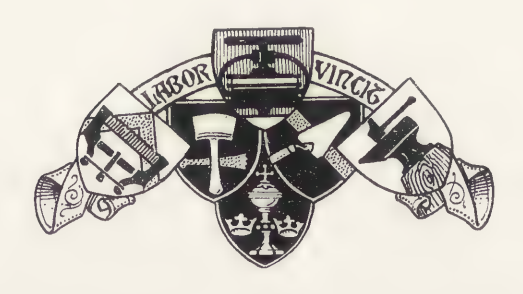
CONCOURS D'ARCHITECTURE.

LE jury se réunira le samedi 29 juillet, à 2 heures de relevée.

Le lendemain, 30 juillet, s'ouvrira l'exposition de l'École Saint-Luc de Saint-Gilles-Bruxelles, 77, rue d'Irlande.

Les travaux de notre concours seront exposés dans la grande salle mise gracieusement à notre disposition par la Direction de l'École.

Ce compartiment sera visible jusqu'au 7 août inclusivement de 14 à 17 heures.



L'ÉGLISE SAINT-GERMAIN, A TIRLEMONT [1].

ETTE détermination chronologique n'est du reste pas sans s'accorder parfaitement avec les quelques données historiques, que nous possédons sur Tirlemont et son église. Ce n'est qu'en 1190 que Saint-Germain devint une collégiale. C'est aussi en cette année que commence le règne de Henri Ier, le Guerroyeur, pendant lequel Tirlemont vit l'apogée de sa prospérité, grâce surtout au séjour fréquent qu'y fit la cour ducale. Or, les premières années du règne de ce prince furent marquées par une série de guerres et de désastres, et ce n'est que dans les vingt dernières années qu'Henri Ier s'appliqua à faire prospérer le commerce et les arts dans son duché [2]. C'est donc aussi vraisemblablement vers ce temps que les Tirlemontois songèrent à élever un monument religieux digne de leur ville et de leur puissant prince.



Mais ici se pose une question délicate : celle de savoir si les Tirlemontois reconstruisirent alors leur église en entier, et dans le même caractère que l'avant-corps subsistant ? C'est une question qui n'a jamais été posée, vu que l'affirmative semblait certaine *a priori*. Après avoir examiné la chose, nous en sommes venus à la conclusion que rien n'est moins certain. Et nous considérons comme avéré qu'au XIIIe siècle, on ajouta simplement au côté occidental d'une église *existante*, l'avant-corps que nous voyons. Cette hypothèse a tout d'abord l'avantage d'expliquer pourquoi les architectes du XVe et du XVIe siècle ont laissé subsister cet avant-corps. Si l'église romane était aussi belle et aussi solidement construite que le narthex, ils ont eu vraiment tort de la démolir. Ils auraient pu, au moins, en laisser subsister la nef centrale, comme on l'a fait dans bien d'autres églises agrandies à la même époque. La démolition s'explique au contraire parfaitement s'il s'est agi, comme tout semble le faire croire, d'une vieille basilique du XIe siècle, pauvre et basse, couverte de plafonds et qui devait être déjà bien délabrée, après cinq siècles d'existence.

Ensuite, rien ne s'oppose à notre hypothèse de la part du narthex lui-même qui est une construction absolument homogène et subsistante en soi. On voit même que l'architecte s'est efforcé de l'adapter à une construction préexistante, car les piliers qui la

1. Voir *Bulletin des Métiers d'art,* 5e année, no 1, p. 9.

2. Henri Ier conféra au chapitre de Saint-Germain la quatrième partie des dîmes et le patronage de Vissenaecken, conformément à la volonté d'Henri de Daelhem et des seigneurs de Vissenaecken (1214). *Arch. de S. Germ.*, A, sect. IV, no 2, fol. 16 vo. Il érigea, en 1221, à Saint-Germain, quelques prébendes, probablement six (A, sect. IV, no 2, fol. 16 vo). Il y fonda et dota l'autel de Saint-Nicolas en 1225 (A, sect. IV, no 112). La même année (1225), le magistrat de Tirlemont accorde de grands privilèges au clergé et dit que c'est par les largesses du duc que Saint-Germain est devenu véritablement une collégiale (A, sect. IV, no 77).

relient à l'église présentent une torsion anormale dont le but est évidemment de les relier à l'axe de la nef.

Voilà quelques observations qui démontrent la possibilité de ce que nous avançons. Mais il y a plus. Des traces de la nef ancienne nous restent, et elles corroborent positivement nos suppositions. Au-dessus des arcs qui, de part et d'autre, s'ouvrent des bas-côtés du narthex dans ceux de l'église, on remarque distinctement dans l'appareil les traces de larmiers surmontant anciennement les toitures des basses-nefs et qui en indiquent donc exactement la disposition. Si l'église et son avant-corps avaient formé une seule construction, à coup sûr on les eût construits, l'une et l'autre, d'après une même échelle et dans les mêmes proportions. On eût, par exemple, fait correspondre les différentes divisions en hauteur, accusées par des larmiers dans l'avant-corps. Or, que voyons-nous ? Tandis que le narthex est très élancé de proportion, l'ancienne nef est des plus trapues. La toiture des bas-côtés prend naissance à la hauteur des chapiteaux actuels, d'où elle suit, en appentis, une pente d'environ 30°, qui ne correspond à aucune des lignes de l'avant-corps.



CHAPITEAU A L'INTÉRIEUR DE L'AVANT-CORPS. Croquis A. v. G.

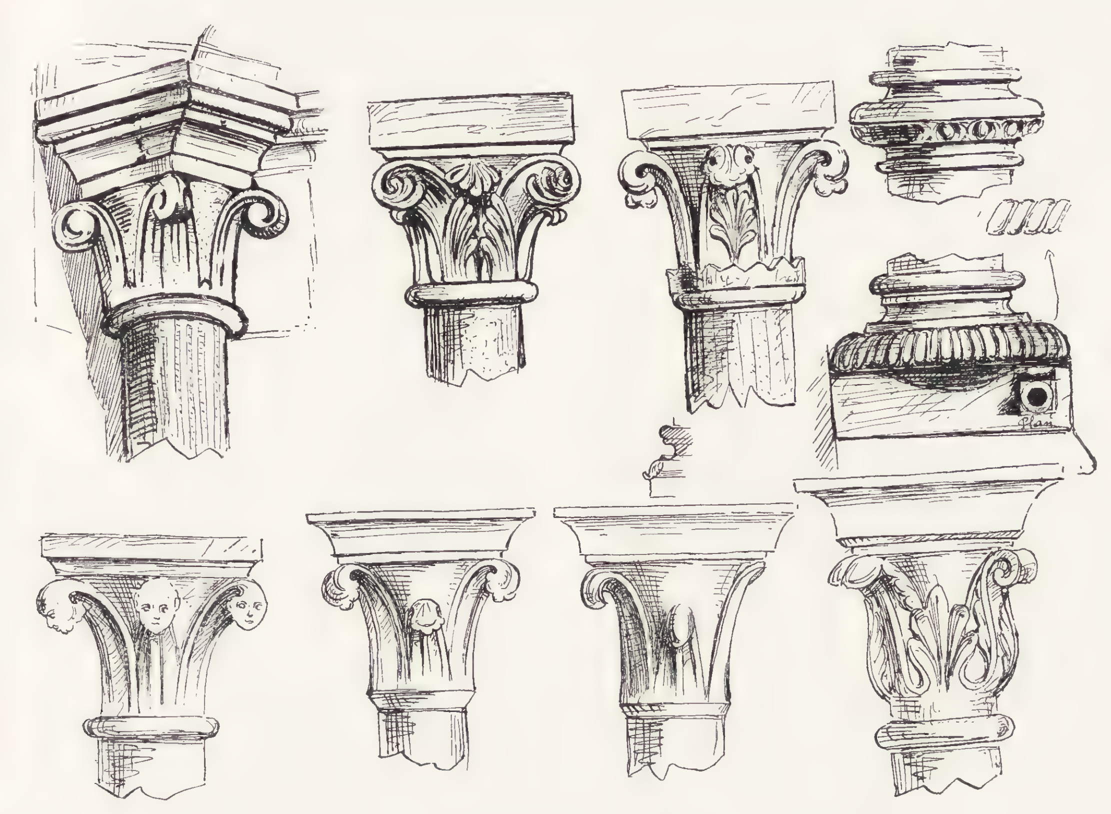
D'autre part, la présence de fenêtres et ornements que nous découvrons sous la toiture actuelle de la haute-nef nous indique, pour le niveau de la toiture ancienne, une différence d'au moins 9 mètres avec la toiture actuelle. Rien ne correspond donc dans les deux parties anciennes, et la disproportion entre elles est énorme. On pourra s'en convaincre par la restitution que nous donnons d'après les relevés faits. On y verra que le plafond ancien de la nef n'arrivait qu'à la hauteur de la voûte du narthex, et que dès lors, l'arcade, qui relie actuellement le jubé à la nef, occupe l'emplacement de l'ancienne pente du toit. L'avant-corps revêtait donc, par rapport à la première église, le caractère d'un vrai transept oriental, semblable à ceux qu'on rencontre au pays rhénan : Mayence, Saint-Cunibert à Cologne, etc.

Nous en avons dit assez pour démontrer qu'il est plus que vraisemblable que la tour et ses deux ailes constituent une construction spéciale, ajoutée, au XIIIe siècle, à une église préexistante.

Malheureusement, nous devons arrêter ici nos recherches, et nous nous demandons vainement quelle était cette église ancienne à laquelle le narthex fut ajouté ?

Les documents nous manquent absolument à ce sujet.

Tout ce que nous pouvons faire, c'est de



Croquis de A. v. G.

CHAPITEAUX DE COLONNETTES A L'EXTÉRIEUR DE L'AVANT-CORPS.

restituer, à peu près exactement, la coupe transversale, et dire qu'il s'agissait d'une basilique à trois nefs, à piliers carrés et très probablement couverte de plafonds plats.

De sa longueur nous ne pouvons rien dire. Nous avions espéré trouver un point de repère dans la crypte dont on a retrouvé les traces lors des récents travaux. Si cette crypte, comme on l'a dit et écrit [1], était du XIIe siècle, elle appartenait à l'ancienne église, et nous pouvions retrouver, de la sorte, au moins le plan de l'église et ses dimensions. Nous avons donc visité cette crypte ou plutôt l'entrée, seule déblayée, et nous avons constaté bientôt être en présence non d'un vénérable reste de l'époque romane, mais d'une construction ogivale qui peut parfaitement dater de l'époque de la construction de l'église actuelle.

Les moulures sont gothiques et de la dernière époque, les arcs sont en ogive, les pilastres et les nervures découverts ont un caractère tel, qu'ils ne pourraient être attribués à l'époque romane. De plus, le plan, pour autant qu'on peut en juger, suit exactement le chevet polygonal du chœur. Or, un chevet roman ne présente jamais une pareille disposition. Enfin, nous ne sommes pas loin de croire qu'il ne s'agit pas d'une

1. *Bulletin des Métiers d'Art,* 2e année, p. 278 et ss. où sont relevés le plan et des détails de la crypte en question.

crypte mais d'un souterrain quelconque ou d'un passage sous le chœur de l'église. En effet, les grands arcs qui s'ouvrent sous les murs du chevet ne sont pas des fenêtres, mais des arcades ouvertes ; on pénétrait donc directement de l'extérieur sous le chœur. Chose semblable existe à l'église Saint-Martin, à Hal, où est établie une crypte de belles dimensions et ornée, datant de la fin du XIV[e] siècle, et où un passage existait sous le chœur pour les piétons et les charrettes. Il est probable qu'il s'est agi d'un cas analogue à Tirlemont.

Quoi qu'il en soit, il est avéré qu'il ne peut être question de crypte romane, et que les restes trouvés ne peuvent donc nous être utiles pour le rétablissement des dimensions de l'édifice. Il eût, du reste, été étonnant de voir, à une époque si reculée, où Tirlemont venait à peine de naître, s'ériger une église paroissiale d'une longueur de 70 mètres.

Résumons-nous en terminant. Le narthex de Tirlemont est un des plus remarquables exemplaires du style de transition en Belgique, tant pour son caractère archéologique que pour le mérite artistique de son exécution. Il est une construction du XIII[e] siècle ajoutée, très probablement, à une église ancienne démolie au XV[e] siècle.

Il est, avec l'avant-corps de Sainte-Gertrude à Nivelles, le seul exemple subsistant en Brabant, de l'avant-corps classique des églises du Rhin et de la Meuse, avant-corps dont nos tours occidentales ne sont qu'une réduction.

R. Lemaire.

LA CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC.

L'Iconographie *(Suite)* [1].



LE domaine iconographique du chœur de la cathédrale de Bois-le-Duc ne se limite pas aux sculptures des écoinçons, mais il s'étend à toutes les parties de la construction.

Au sommet des contreforts d'où s'élancent les arcs-boutants, se dressent des figures de héros et de princes. Doit-on y voir une simple fantaisie de l'artiste ou une idée symbolique ? Nous inclinons très sensiblement vers la seconde hypothèse. D'après la tradition du symbolisme chrétien, les princes et les guerriers défendent l'Église contre tout agresseur payen ou hérétique,



UN AVEUGLE. EST-CE L'IMAGE DU PEUPLE JUIF ? (Réd.)

Crochet aux arcs-boutants. Cathédrale de Bois-le-Duc.

1. Voir *Bulletin des Métiers d'art*, 4[e] année, p. 349.

tout comme la toiture protège le monument matériel. (Sauer. Symbolik. S. 118.) Or, les statues dont il s'agit se dressent immédiatement au-dessus des toitures, elles semblent donc participer à la signification symbolique de celles-ci. Elles sont placées devant les garde-corps, qui constituent les frontières que les assaillants ne peuvent franchir. (Sauer, *ibid*. 119.)

La série des sculptures commence par la statue de l'empereur Maximilien, par quelques chevaliers de la Toison d'Or et par deux frères de la Confrérie illustre. Des autres images, il ne reste que des traces.

L'identification des statues nous fournit un nouvel argument. Car, l'Ordre de la Toison d'Or a été précisément institué « afin que, par son moyen, la vraie foi catholique et notre Sainte Mère l'Eglise... soient, autant qu'ils peuvent l'être, défendues, gardées et conservées ». (Statuts de l'Ordre, cfr. Reiffenberg, *Hist. de la Toison d'Or.)* Les chevaliers étaient pris dans la plus haute noblesse des Pays-Bas. Or, celle-ci, comme dit Molanus, était la protectrice



LES ARCS-BOUTANTS ORNÉS DE FIGURES EN GUISE DE CROCHETS. CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC.



DE BON APPÉTIT.

Crochet aux arcs-boutants.
Cathédrale de Bois-le-Duc.

née de l'Eglise.

Les statues entourent le chœur dans la même position que les anges gardiens qui ornent les pinacles supérieurs, c'est-à-dire, le glaive à la main et le bouclier sur le côté.

Nous considérons donc, comme une chose avérée, qu'une idée symbolique a présidé à tout ce magnifique ensemble.

Il nous reste à parler d'un seul tympan, le plus célèbre et le seul connu de tous les visiteurs de l'église : c'est le fameux *Erwtenman*, l'homme aux pois. Encore est-il mal connu.

D'après la tradition, il représente l'architecte de l'église. Il a, en effet, comme attributs, le cercle et le triangle. Quant à la pose singulière dans laquelle il est représenté, voici ce que dit la légende à son sujet : Un jour que sa femme lui apporta, comme dîner, des pois avec du lard, le maître qui gagnait par jour un *braspenning* (50 centimes), trouvant cette nourriture indigne de lui, renversa d'un coup de pied le chaudron et son contenu.

Mais il restait un sigle inexpliqué. C'est précisément le monogramme du maître. Il se compose de la majuscule A enlaçant une croix. Or, la partie où se trouve le tympan a été achevée de 1485 à 1495, époque où maître Alard Duhamel était l'architecte de l'église. Il n'y a donc aucun doute que nous ne soyons en présence du monogramme et du portrait de maître Alard, le grand artiste, qui acheva plus tard l'Hôtel de ville et l'église Saint-Pierre, à Louvain, ainsi que l'église Saint-Sulpice, à Diest.



EST-CE L'ENFANT PRODIGUE ? (RÉD.

Crochet aux arcs-boutants. Cathédrale de Bois-le-Duc.

ALARD DUHAMEL, L'HOMME AUX POIS

Cathédrale de Bois-le-Duc.

Les volées des arcs-boutants aussi sont ornées de figures symboliques. On a voulu jusqu'à présent mais à tort,



MUSICIENS.



LES ROIS MAGES.

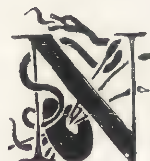
CROCHETS AUX ARCS-BOUTANTS.
CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC.

voir dans les figurines très abîmées qui sont assises à califourchon sur les arcs, les ennemis de l'Eglise attaquant la maison de Dieu. L'erreur de cette explication nous semble évidente, parce que tous ces personnages sont tournés vers le temple. Nous préférons y voir la représentation de toute l'humanité. En effet, les pierres, les arcs et les murs de l'Eglise ont toujours symbolisé tous les hommes appelés à la vie éternelle. (Durand, Mabillon, Sauer, S. 112, Th. Alberdinck, H. Linie, bl. 68.)

Le nord figure les ténèbres et l'erreur. Rien d'étonnant donc à ce que nous trouvions de ce côté la représentation des sept péchés capitaux et d'une foule de monstres et de dragons infernaux. Du côté méridional, au contraire, nous trouvons les rois Mages et les autres personnages de la Bible : David, Salomon, Samson, etc. Toute l'humanité étant ici représentée, on a entremêlé des scènes fantaisistes et même baroques : des ouvriers mangeant et buvant de la bière [1], des musiciens ambulants, la fable du renard et de l'ours, etc. Cependant l'idée générale domine toujours : les hommes luttant ici-bas avec les vices et les péchés et conduits au ciel par les anges. Au XVe siècle, du reste, la tradition iconographique n'était plus assez pure pour se garder intacte de toute intrusion fantaisiste ou profane.

(A continuer.) F.-X. Smits.

ÉTUDE DES TERRAINS AU POINT DE VUE DE LA CONSTRUCTION DES ÉDIFICES [2].



OUS terminerons cette étude par quelques indications au sujet des puits et des sondages.

Lorsque l'architecte doit construire un bâtiment, la connaissance de la constitution géologique des terrains supérieurs est indispensable avant toute chose.

C'est pourquoi précédemment, nous avons cru nécessaire d'attirer l'attention du lecteur sur l'étude des terrains belges.

Lorsque l'on se trouve en présence d'un bon terrain homogène, l'on creusera un petit puits d'une profondeur supérieure à celle des fondations ; si le fond de ce puits est au-dessus de la nappe d'eau souterraine, on peut franchement asseoir les fondations sur ce terrain.

Au cas où l'on a des doutes sur la nature du sol, il faut soit creuser un puits profond et alors il sera économique de l'utiliser à l'alimentation d'eau, soit opérer un sondage.

Il y a là une question de tact, car dans certaines contrées de notre pays, les terrains présentent parfois une variété vraiment étonnante dans la superposition des couches ; il arrive des cas où la nature semble se complaire à ménager au constructeur des

1. Ceci n'a rien d'étonnant. Les comptes attestent qu'en maintes occasions les ouvriers recevaient quelques tonneaux de bière « afin qu'ils soient plus assidus au travail » (comptes de 1423).

2. Voir *Bulletin des Métiers d'art*, 4e année p. 361.

surprises souvent désagréables et dont il ne peut se rendre compte qu'au cours de l'exécution des travaux.

Nous croyons intéressant, pour que le lecteur puisse se faire une idée de la diversité des terrains que l'on rencontre parfois, de donner le résultat d'un sondage effectué en avril 1900, lors de la construction du bâtiment des postes à Mons-station :

NATURE DES TERRAINS RENCONTRÉS.

Jusqu'à 5^{m}. Terrains en remblai, comprenant roches, terres, sable, cendrées, décombres ;

A 5 m., terrain tourbeux ;

A $5^{m}75$, sable boulant ;

A 6^{m}, argile sablonneuse et traces de tourbe ;

A $6^{m}30$, sable boulant ;

A $6^{m}60$, idem ;

A $6^{m}90$, idem ;

A $7^{m}20$, argile sablonneuse compacte ;

A $7^{m}50$, sable boulant;

A 8^{m}, sable vert légèrement graveleux;

A $8^{m}50$, sable fortement graveleux ;

A $8^{m}70$, idem (encore plus accentué) ;

A 9^{m}, idem ;

A $9^{m}30$, idem, avec mélange d'argile ;

A $9^{m}60$, argile compacte, noirâtre ;

A 10^{m}, idem ;

A $10^{m}50$, idem ;

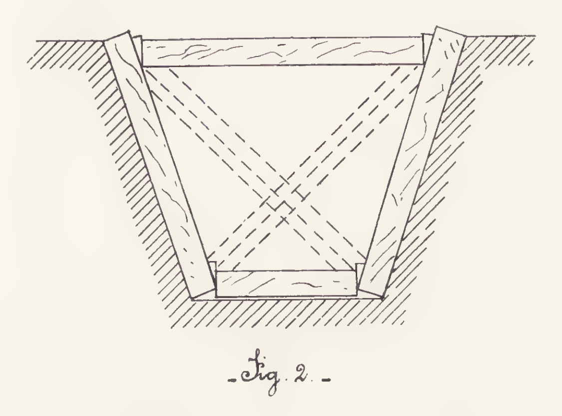
A $11^{m}50$, argile compacte, bleuâtre ;

A $13^{m}50$, argile compacte, bleue.

Observation : Niveau de la nappe aquifère : à 1 m. 75 du niveau du sol.

CONSTRUCTION DES PUITS.

S'il s'agit de creuser des puits *de peu de profondeur :* $1^{m}50$ à 2^{m} jusque 5^{m}, on se contente généralement de les étançonner convenablement de distance en distance, bien entendu lorsqu'il ne s'agit pas d'un mauvais terrain (voir fig. 2).



- Fig. 2. -

S'il faut faire *une fouille en puits proprement dite*, on doit avoir recours à des ouvriers spéciaux, « les puisatiers ».

Voici comment on procède :

« On fait un trou circulaire assez grand pour permettre à un homme de travailler dans le fond, d'y manier la pioche et la pelle, soit environ $1^{m}30$ de diamètre. Descendu à une certaine profondeur ($0^{m}60$ à 1^{m}) si le sol est bon, immédiatement si le sol est mauvais, le puisatier au moyen de planches de 2 mètres de longueur, établit un blindage que viennent maintenir trois cercles en fer extensibles et que l'ouvrier développe et serre au moyen de coins. Dans les terrains très ébouleux, il se sert de blindage n'ayant qu'un mètre de longueur, parce que le terrain ne tiendrait pas sur une hauteur de 2 mètres.

L'extraction est faite au moyen d'un treuil et les déblais sont remontés au moyen d'un sceau[1]. » (Voir fig. 3.)

1. BARBEROT, *Constructions civiles*, p. 9.

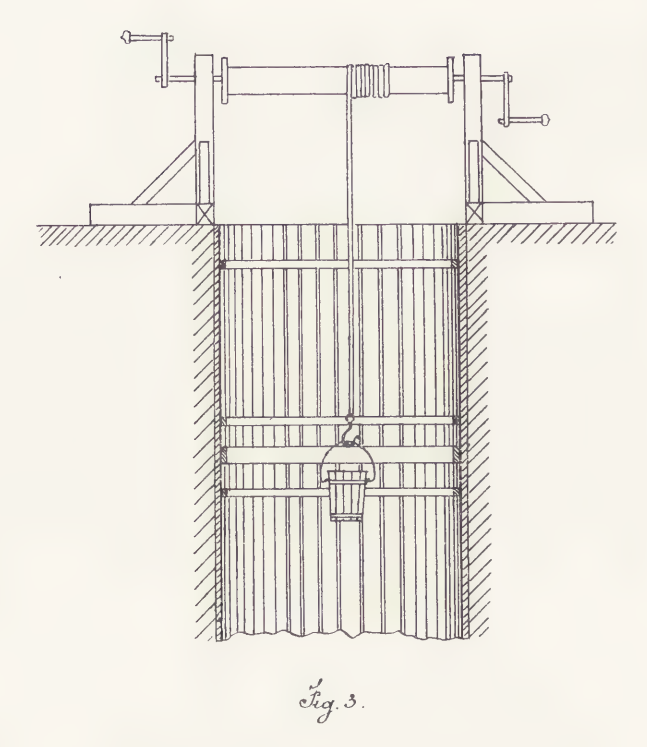
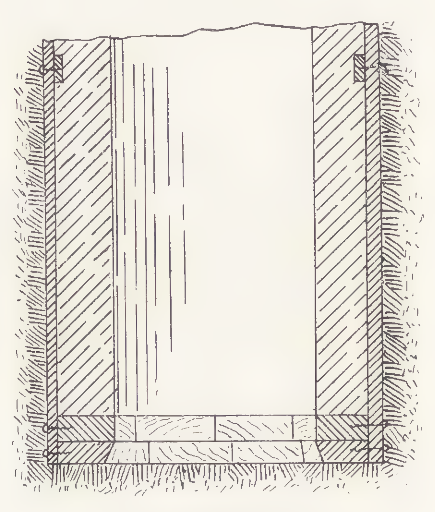


Fig. 3.

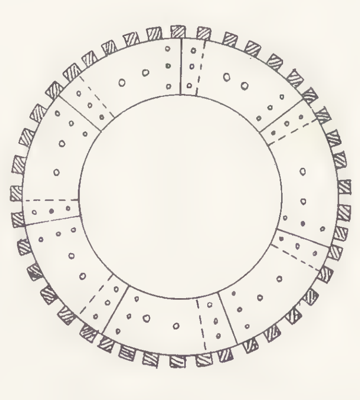
« La fouille d'un puits demande toujours des précautions, même en bon terrain, et on a le droit de s'étonner que, en présence de l'insouciance des puisatiers, les accidents dus aux éboulements, déjà si nombreux, ne se renouvellent pas plus fréquemment encore.

On se contente trop souvent d'établir au fur et à mesure que l'on s'approfondit, de distance en distance, quelques cerceaux en branches, réunis verticalement par des bouts de gaule, tandis qu'un coffrage en planches, bien arc-bouté, serait peut-être nécessaire. Mais cela coûterait trop cher, et par économie on préfère risquer un accident [1]. »

Pour maçonner un puits, on établit dans le fond un solide rouet en chêne, composé de deux rangs de bouts de madriers superposés, à joints contrariés et solidement assujettis les uns aux autres à l'aide de gros clous (voir fig. 4).



Coupe Verticale.



Coupe horizontale.

Fig. 4.

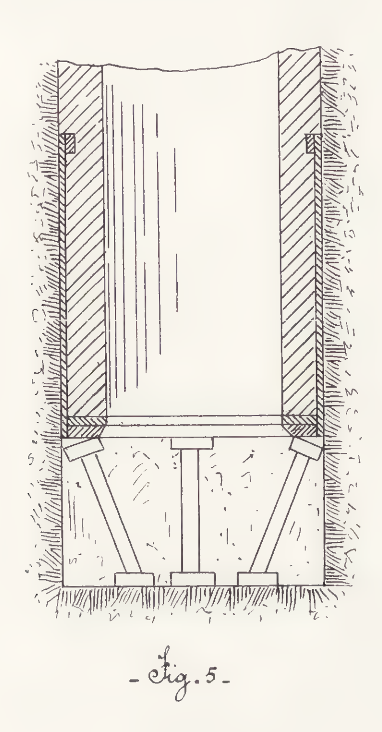
On maçonne immédiatement au-dessus de ce rouet, à l'aide de briques ordinaires ou de briques cunéiformes.

L'ouvrier, en enlevant les terres en des-

1. COMBAZ, *la Construction*, p. 235.

sous, veille à faire descendre bien verticalement la couronne.

Le rouet est parfois légèrement biseauté à la partie inférieure pour faciliter la descente.



- Fig. 5 -

Si la profondeur du puits est considérable, il faudra plusieurs rouets reliés les uns aux autres par le blindage dont nous avons parlé ci-dessus, mais en réalité les rouets supérieurs peuvent être de simples cerclages.

On maçonne le puits au mortier hydraulique ou au mortier de ciment. La partie sous la nappe d'eau a les joints verticaux vides, pour permettre au liquide de s'écouler dans le puits. On maçonne parfois les puits à sec et parfois aussi on pose dans le fond une maçonnerie en moellons.

« Il se peut, à un moment donné, que le coffre, par son serrage contre les parois des terres, cesse de descendre ; alors, on le cale sur le fond et l'on continue à maçonner en sous-œuvre. On doit alors constamment étançonner le coffre, afin de creuser la fosse en parois verticales sans s'exposer à une descente imprévue du puits et à des accidents [1]. » (Voir fig. 5.)

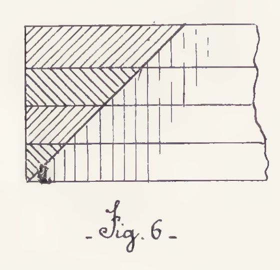
« Des puits de *grand diamètre mais de faible profondeur* peuvent être établis par tronçons maçonnés sur place, lorsque le terrain est consistant.

Après avoir creusé le terrain jusqu'à la profondeur où l'on n'est pas gêné par l'eau, on maçonne le puits sur toute sa hauteur sans *rouet* et sur tout son pourtour [2]. »

« Un ouvrier y descend ensuite et creuse quatre trous d'environ 1 mètre de profondeur et place des étançons en bois en dessous de la maçonnerie. Cette maçonnerie repose donc sur les étançons.

Le puisatier creuse ensuite tout le sol en dessous du puits et poursuit la maçonnerie jusqu'au sol sur lequel reposent les étançons [3]. »

On peut aussi procéder de la façon suivante : « On part de deux points diamétralement opposés, au fond du puits et, en fouil-



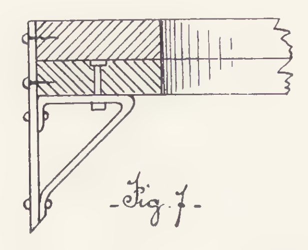
- Fig. 6 -

1. Cloquet, *Note du cours d'architecture professé à l'Université de Gand.*

2. Combaz, *op. cit.*, p. 285.

3. Traduit de A. van Houcke et J. Sleyper, *Ambacht aan den Metselaar*, p. 283.

lant à 1 mètre de profondeur, on établit deux étais en maçonnerie. On continue la fouille peu à peu latéralement et on maçonne de nouveaux étais en liaison avec les premiers jusqu'à ce que l'on ait rempli le pourtour du



puits. On enlève les terres intérieures et on recommence à foncer et à construire de nouvelles couronnes de 4 mètres de hauteur, en descendant successivement [1].»

Avec les deux systèmes décrits ci-dessus, il ne faut jamais descendre au delà de 10 mètres.

Le système à rouet permet d'atteindre des profondeurs de 15, 20 et 25 mètres. S'il s'agit *de sable boulant* ou d'argile fortement détrempée, c'est-à-dire de terrains dangereux, on utilise des rouets spéciaux en bois, en forme de coins (voir fig. 6) ou bien des rouets en tôle de fer à arête tranchante assujettis à un rouet en bois ordinaire et l'on procède de la façon déjà indiquée (voir fig. 7). Pour assurer la descente, on charge parfois la partie supérieure des puits.

M. DE LA CROIX,
Ingénieur-Architecte.

L'HOTEL DE GRUUTHUSE, A BRUGES [2].



USQU'ICI je me suis appuyé principalement sur les documents écrits et sur le langage des constructions conservées.

La restauration de Gruuthuse n'est pas terminée, comme on vient de le voir, par les travaux qui ont été faits jusqu'aujourd'hui. Une partie seulement de l'hôtel a fait l'objet des soins de M. Delacenserie.

L'hôtel de Louis de Gruuthuse doit être reconstitué dans son ensemble, sans cela la restauration ne serait pas complète. Gruuthuse, sans ces travaux subséquents, ne nous dirait pas ce qu'était le luxueux hôtel d'un grand seigneur brugeois au XVe siècle.

Nous savons déjà suffisamment par notre document de 1482 et par le registre de 1507-1516, établir le plan terrier approximatif des constructions complètes.

Nous savons que le Gruuthuse du XVe siècle était un hôtel seigneurial, dont les corps de logis et les dépendances encadraient une cour d'honneur.

Le logis seigneurial, avec ses grandes salles, occupait l'aile méridionale, et s'étendait jusque dans le pignon construit vers 1420 sur la Reie.

Les cuisines et leurs dépendances occupaient l'aile orientale, bâtiment de la même époque, ayant mur goutterot du côté de l'eau.

Les écuries, etc., étaient du côté de la

1. COMBAZ, *op. cit.*, p. 236.
2. Voir *Bulletin*, 5e année, page 16.

rue actuelle de Gruuthuse, au nord, avec leur face à galerie du côté de la cour; ces bâtiments accessoires continuaient à front du cimetière de Notre-Dame, pour former l'aile occidentale.

Ce Gruuthuse du XVe siècle, dont la partie la plus luxueuse existe encore, n'était donc pas un *Steen,* bâtiment féodal fortifié, avec fossé, ouvrages de défense, pont-levis, donjon, tel qu'est le *Gravensteen,* à Gand; tel qu'était le *Zaalhof,* d'Ypres, au XIVe siècle, lequel n'avait déjà plus de fortifications depuis sa reconstruction au XVe siècle. A cette époque, les bourgeois et les gens de métier de nos grandes communes, comme Bruges et Ypres, n'auraient plus toléré l'établissement de forteresses féodales au cœur de leurs cités. Tous les *Steenen* avaient disparu alors dans ces villes. Les vues cavalières de Bruges, de 1483 environ et de 1562, ne nous en donnent pas un seul. Les anciennes cartes d'Ypres permettent d'établir, pour cette ville, un même procès-verbal de carence.

Car, il ne faut pas faire passer pour un *Steen* le château d'Houtmarc, à Bruges, que nous voyons sur la carte de Marc Gheeraerts [1]. Il y a là, certes, une construction occupant la place d'un ancien donjon entouré d'eau, au centre du bloc formant la propriété. Mais le donjon avait été remplacé, vers 1400, par une habitation à deux étages, au-dessus d'un rez-de-chaussée, avec larges baies de fenêtres établies en travées, d'après le premier type du style brugeois, et flanqué de tourelles d'angle décoratives. Mais la cour qui entoure le fossé d'enceinte de cette habitation est garnie, sur la rue de Sainte-Claire, par des bâtiments accessoires et un mur, qu'on trouve aussi sur les trois autres côtés du terrain, et dans lequel sont percées deux portes cochères. Il n'y a là, à front de rue, aucun ouvrage de défense.

Par contre, nous voyons, sur les vues cavalières faites vers 1483 et en 1562, une multitude d'hôtels seigneuriaux, vraies habitations de luxe, qui ne sont nullement protégées, sauf que nous remarquons la grande simplicité des bâtiments qui les garnissent, à front de rue, offrant peu de fenêtres, précaution prise contre les émeutes encore fréquentes à cette époque.

Voyez, sur Marc Gheeraerts, la cour du Prince, commencée vers 1429; l'hôtel de Ghistelles (vers 1460) et l'hôtel Bladelin, rue des Aiguilles (XVe siècle); l'hôtel de Croij, appelé aussi d'Espinoi ou *Fluweelhof,* qui devint en 1578 le Refuge des Annonciades; l'hôtel de Cuba, Marché au Fil; l'hôtel de Gros; l'hôtel Peralta, actuellement le *Grand Hôtel du Commerce,* rue Saint-Jacques; la cour d'Uutkerke, où les Carmes déchaussés construisirent en 1634 leur église et leur couvent; ces quatre derniers du XVe siècle. Il y aurait moyen d'allonger cette liste.

Tous ces hôtels seigneuriaux du XVe siècle sont conçus d'après le même type. Les bâtiments entourent une cour d'honneur et les façades, ornées et garnies de larges jours, donnent sur celle-ci, tandis qu'à front de rue il n'y a que des bâtisses peu ornées, avec un nombre restreint de baies, des murs et une ou deux portes cochères.

Nous savons donc très bien comment doit être achevée la restauration de Gruuthuse.

1. Voir mon *Art des façades à Bruges,* planche X.

Mais faudra-t-il deviner le détail, et pourra-t-on permettre à l'architecte de se livrer, comme beaucoup d'entre eux aiment tant à le faire, aux caprices de son imagination ?

Autrement dit, avons-nous des dessins qui nous indiquent comment Gruuthuse était vers 1482, quand les constructions de cet hôtel avaient été achevées par Louis de Gruuthuse ?

Nous avons :

1° La vue cavalière, peinture sur toile, du Musée Archéologique, qui date de 1483 environ ;

2° La vue cavalière de Marc Gheeraerts (1562) ;

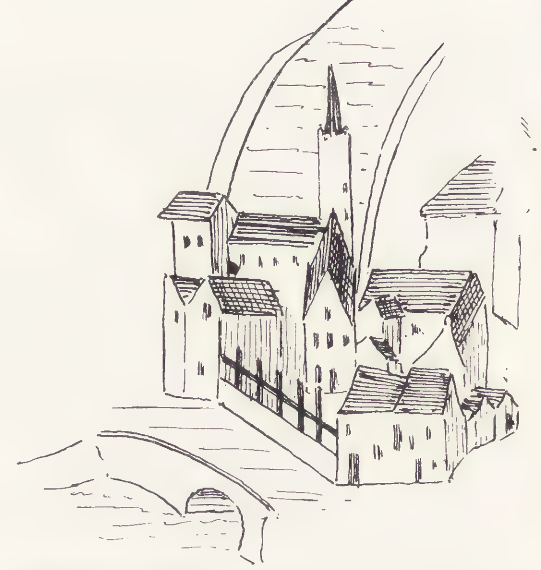
3° La gravure de la *Flandria illustrata,* de Sanderus (1630-40);

4° Une vue du XVIIIe siècle, reproduite par Jean Gailliard, dans sa *Revue pittoresque* [1].

La première question qui se présente, est celle de savoir si, parmi ces documents graphiques, nous avons la représentation exacte de l'hôtel Gruuthuse tel qu'il était vers 1482.

Je crois ne pas trop me risquer en répondant d'une manière affirmative.

Il est vrai que le premier de ces documents ne peut nous apprendre grand'chose. Le bâtiment sur le pont de Gruuthuse n'y



Croquis de M. H. Hoste. GRUUTHUSE, D'APRÈS LA CARTE PEINTE VERS 1483. (MUSÉE ARCHÉOL. DE BRUGES.)

figure pas encore. Il fut cependant construit avant 1482.

De même, les bâtiments le long de la Reie, la tourelle, l'aile méridionale, qui existaient depuis 1420 environ et depuis 1465-70, sont mal rendus.

Cette carte est d'ailleurs assez confuse dans beaucoup de ses détails, et fort inexacte en plusieurs que nous pouvons encore contrôler. Elle semble faite spécialement en vue des canaux, des bassins et des communications avec la mer, et nous pourrions prouver, qu'à l'époque où elle fut peinte, comme à l'époque de Marc Gheeraerts, les échevins se préoccupaient de donner le change sur le déclin de nos débouchés maritimes. Nous voyons cependant très bien sur cette peinture, que l'hôtel de Gruuthuse était construit autour d'une cour intérieure. Les bâtiments du côté du cimetière de

1. Je regrette de ne pouvoir donner la reproduction de l'original, que J. Gailliard reproduisit en lithographie. Il faut faire trop de démarches pour parvenir à photographier ces pièces, conservées dans des dépôts officiels.

Je ne cite pas le tableau des *Sept merveilles de Bruges,* appartenant à M. Alfred de Man, parce que, quoi qu'en puissent dire certains, Gruuthuse n'y est pas représenté.

Notre-Dame et du côté de la rue actuelle de Gruuthuse s'y trouvent.

Mais, par contre, nous avons la gravure de Marc Gheeraerts. Elle date de 1562. Nous donnons ici [1] un extrait de cette vue cavalière de Bruges, comprenant Gruuthuse, qui y est marqué du chiffre 89, ajouté avec les noms des rues, à la fin du XVIIIe siècle, sur le cuivre gravé. Nous y avons l'église de Notre-Dame, marquée du chiffre 11. On y voit, à dextre, une partie de l'église de l'abbaye d'Eeckhout et, en haut, à senestre, sur la toiture de la chapelle du couvent de Bethel, dit aussi *Castanjeboom,* des Sœurs Noires, est gravé le n° 43.

Ici nous avons une vue cavalière complète de hôtel de Gruuthuse. Nous l'y voyons sur tout le terrain coupé par la Reie, depuis la rue de Groeninghe *(melcwietstraetkin)* à l'est jusqu'au cimetière de Notre-Dame à l'ouest; depuis sa face, au Dyver et dans la rue actuelle de Gruuthuse, jusqu'au mur de clôture méridional de son jardin, avec porte cochère et tourelle d'angle. Nous y voyons les bâtiments de la résidence seigneuriale disposés aux quatre côtés de la cour d'honneur.

On pourrait récuser cette gravure en opposant la question préalable. Gruuthuse fut achevé vers 1482, dirait-on. Or, la carte de Marc Gheeraerts est de 1562. Elle est postérieure de quatre-vingts ans. Pendant un espace de temps aussi considérable, bien des changements peuvent avoir été apportés à la construction.

Je réponds qu'effectivement Gruuthuse fut achevé vers 1482; mais sa construction avait duré soixante ans, le travail avait été fait dans les meilleures conditions, comme on a pu le constater lors des travaux faits pendant le dernier quart de siècle. De plus, le dessin de Marc Gheeraerts correspond très bien à ce qui est encore debout de la construction du XVe siècle, et le reste semble fort bien reproduire ce que les documents écrits nous renseignent.

Mais il y a encore à ajouter ce qui suit : Gruuthuse resta aussi bien qu'inoccupé, depuis la fin du XVe siècle, jusqu'au moment où l'on y introduisit le *Mont-de-Piété,* en 1628.

Les sires de Gruuthuse passèrent en France, à la fin des années 1400. Jean de Gruuthuse, fils du grand Louis, lequel avait fait achever l'hôtel seigneurial de sa famille, prit service auprès du Roi de France, vers ou en 1486 [2], et, sauf en 1498 où il fut Echoutète de Bruges, nous le trouvons continuellement en France au service du Roi. Il habita, entre autres, Abbeville ; il y mourut en son palais et fut enterré à l'abbaye de Saint-Riquier. René, fils de Jean et petit-fils de Louis, mourut à Bruges, en 1572, après avoir achevé le palais d'Abbeville.

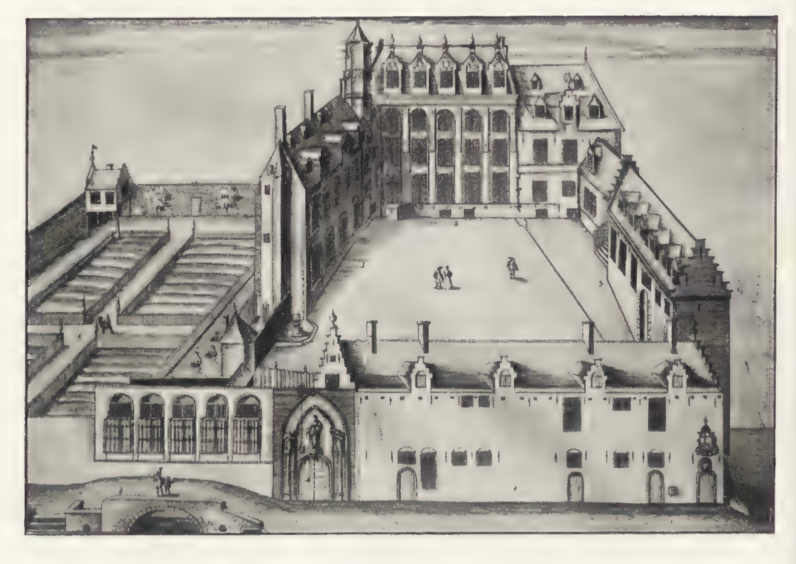
Depuis le 25 août 1510, date du décès de la veuve de Louis de Gruuthuse, on n'avait plus beaucoup parlé à Bruges de ces importants seigneurs. Les sires de Gruuthuse tombèrent sous les vexations de leurs créanciers. « En 1596, écrivait M. Albert van Zuylen, archiviste adjoint de l'État à Bruges [3], la débâcle était arrivée. Depuis 1542, la situation était devenue obérée : René de Bruges avait grevé les seigneuries

1. *Bulletin,* 4e année, p. 370.

2. VAN PRAET, *Recherches sur Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse;* Paris, 1831, p. 67.

3. *La Patrie,* de Bruges, du 25 mai 1905.

de Gruuthuse et d'Oostcamp. Le 20 mai 1553, il obtint un attermoiement de ses créanciers. Catherine de Bruges, sa fille, avait épousé Louis de Lorgenon, dit de la Baume. Celui-ci vendit l'hôtel de Gruuthuse à Philippe, roi d'Espagne.»



GRUUTHUSE, D'APRÈS SANDERUS (1630-1640).

Cette vente eut lieu en 1596.

L'hôtel de Gruuthuse appartenait donc encore en 1579, quand on commença les registres du cadastre de la ville, aux descendants de Louis de Bruges, notamment, de par sa femme Catherine de Gruuthuse, fille de René, au comte de Saint-Amour, Louis de la Baulme, dit de Lorgenon-de-Poupet [1].

Un document conservé dans le registre des actes des clercs de 1554 à 1556, lui donne encore le nom de « nouvel Hôtel de Gruuthuse » [2].

De tous ces renseignements il ressort que Gruuthuse a été peu habité ou utilisé depuis 1482 jusqu'en 1562, quand Marc Gheeraerts le dessina, et ne peut avoir subi de remaniements entre ces deux dates.

Mais nous avons un troisième dessin, qui nous prouve qu'entre 1562, même entre 1596, année de la vente à Philippe II, et 1630-40, Gruuthuse avait été peu modifié. Il s'agit de la vue cavalière que donne la *Flandria illustrata* de Sanderus.

Notons ici que Philippe II ne fit aucun usage de l'hôtel de Gruuthuse. Ce n'est qu'en 1628 que l'on y organisa le *Mont-de-Piété,* et alors seulement commencèrent les remaniements nécessités par l'organisation des services.

Ces modifications furent avant tout intérieures ; et Charles Verschelde les a décrites [3].

On sait que la gravure de Sanderus doit avoir été faite avant 1641.

Nous pouvons nous convaincre, par la comparaison de cette gravure avec celle de Marc Gheeraerts, que l'ordonnance extérieure de l'hôtel fut peu modifiée en vue de l'organisation en Mont-de-Piété.

La porte d'entrée principale, près du pont,

1. Van Praet, *Recherches,* p. 78 ; Registres des Sestendeelen, *Ann. Soc. Emul.,* t. XLIII, p. 183.

2. Gill, *Inv. Introd.,* p. 499 : « In. Groeninghe straetkin bachten den nieuwen hove van den Gruuthuse. »

3. *Rond den Heerd,* XV (1880), p. 321.

est restée ce qu'elle était en 1562. La gravure de Sanderus fait cependant mieux apprécier les détails de son ornementation. Les cinq fenêtres, sur le pont même, sont mieux rendues. On y voit fort bien les grillages construits de façon à ce que l'on pût rabattre à l'extérieur les châssis ou jours mobiles des fenêtres. Elles sont couronnées de tympans mal interprétés, mais qui doivent avoir été semblables à ceux de la fenêtre latérale, qui existe encore, et dont la gravure se trouve plus haut, à la page 19.

Le corps du bâtiment, le long de la ruelle de Gruuthuse, a été surélevé, dans sa partie occidentale. On a pratiqué trois portes à front de rue, pour l'entrée des habitations d'employés, et construit, au coin, la jolie porte d'entrée pour le public, surmontée d'un bas-relief [1].

Le plan du jardin a été modifié ; un kiosque remplace la tourelle d'angle, dans la rue de Groeninghe. La gravure ne donne pas les deux maisons, probablement à façades en bois, que Marc Gheeraerts dessina au coin de cette dernière rue et du Dijver.

On remarquera aussi que, vers 1640, la ruelle de Gruuthuse était encore réservée aux piétons, étant obstruée du côté du cimetière de Notre-Dame par des poteaux et un quai, dernier vestige peut-être de l'*alleye* construite de ce côté, vers 1482.

Nous remarquons encore le bâtiment nouveau construit du côté du cimetière de Notre-Dame, pour servir d'écurie et de salle de ventes et un second bâtiment, avec escalier extérieur, du côté de la cour, servant de salle d'attente. Ces constructions datent de 1630 environ.

1. Voir *Bulletin*, t. IV (1904-05), p. 371.

Au XVIII[e] siècle, d'après la vue publiée par Jean Gailliard [2], peu de modifications avaient été faites à la configuration extérieure des bâtiments [3]. On a établi un grillage entre le bâtiment construit sur le pont et le coin de la rue de Groeninghe. Le petit kiosque du jardin a disparu, et nous y voyons de nouveau la petite tourelle d'angle. On a, derechef, modifié l'ordonnance du plan du jardin. On a planté treize arbres dans la cour d'honneur. Les portes d'entrée des habitations d'employés, dans la ruelle de Gruuthuse, ont disparu ; et cette ruelle n'est plus réservée, dirait-on, aux piétons seuls.



Je crois avoir exposé complètement les prémisses et pouvoir poser maintenant la question : Que faut-il faire ? En d'autres termes : Quels sont les travaux à exécuter pour aboutir à une restauration, — à une restitution complète, si l'on veut, — de l'hôtel de Gruuthuse ?

Il est certain qu'il ne s'agit pas de faire du subjectif.

Il ne s'agit pas de dire : « J'aime ceci, je n'aime pas cela. »

C'est là un langage de « petite pension-

2. Voir *Bulletin*, t. IV (1904-05), p. 365.

3. Je n'ai pas eu à signaler l'établissement de deux étages au-dessus du rez-de chaussée du grand bâtiment d'apparat, fait vers 1630, que Sanderus et Gailliard laissent deviner par la superposition de trois fenêtres, tandis que Marc Gheeraerts n'a que deux fenêtres superposées par travée. M. Delacenserie a maintenu les deux étages au-dessus du rez-de-chaussée. Cela ne se rapporte pas aux questions engagées actuellement ; je n'ai donc pas à discuter ce point.

naire ». Il ne s'agit pas de dire : « Ceci serait plus gentil. » Le mot peut encore rester pour compte de ce genre de demoiselles qui apprennent à tapoter le piano, entre l'étude de deux journaux de modes.

Nous savons ce qu'il y a eu, nous le savons exactement, d'une manière pertinente.

Rétablissons donc objectivement ce qui manque à l'hôtel de Gruuthuse pour être complet.

Reconstruisons le bâtiment des écuries, au front méridional de la ruelle de Gruuthuse, avec son saut de faîtière, ses lucarnes, et dans son style simple, — j'insiste sur ce point, — d'après Marc Gheeraerts; sans nous laisser influencer par les changements que nous trouvons vers 1640 dans Sanderus ni au XVIII[e] siècle dans J. Gailliard. Seulement, comme Gruuthuse, pendant un siècle et demi, a servi de *Mont-de-Piété,* et comme, vers 1628, on fit la jolie porte avec l'inscription *Mons pietatis* surmontée d'un bas-relief, que nous trouvons sur la gravure de Sanderus, dont les restes existent et le dessin sur échelle a été pris, et comme cette porte est un des petits chefs-d'œuvre de la dernière période gothique de l'art brugeois, conservons-la.

Une lucarne encore existante au mur goutterot, à l'intérieur de la cour de la maison actuelle du concierge, peut servir de type pour le style du bâtiment à front de rue.

Ce bâtiment doit avoir, du côté de la cour d'honneur, une galerie ou *langhe loove* (document du registre de 1507-1516).

Le *Princenhof* ou Cour du Prince, commencé en 1429, avait aussi un pareil bâtiment à front de la rue Nord du Sablon, dont heureusement nous voyons sur la carte de Marc Gheeraerts le côté intérieur vers la cour d'honneur, avec son *langhe loove* au rez-de-chaussée. Voir aussi, sur la même carte, le bâtiment à front de la rue des Aiguilles, de l'hôtel de Ghistelles, avec *loove* ou galerie intérieure, et autres *Hoven* où l'on trouve la même disposition.

Reconstruisons la grande porte, sans redresser l'alignement, dans l'angle vis-à-vis de la rue Neuve, d'après Marc Gheeraerts et les données complémentaires de Sanderus.

Cette porte doit être abritée, à l'intérieur. Voir la porte de la Cour du Prince et autres semblables (carte de Marc Gheeraerts).

Il ne faut pas élargir la ruelle de Gruuthuse.

Le côté septentrional de cette ruelle comprenait, en 1579, comme aujourd'hui, une maison, celle qu'occupe maintenant M. Maertens-Matthys, et le côté latéral de la maison du coin de la rue Neuve, celle de M[me] veuve De Vuyst [1]. L'accès du cimetière de Notre-Dame doit être étroit. Lire Camillo Sitte, *l'Art de bâtir les villes,* et les travaux de feu Ch. De Wulf, de MM. Buls, E. Gevaert [2] et autres sur l'esthétique des villes. Bien beau, en effet, était l'aspect du cimetière Nord de Notre-Dame, tel que nous le voyons sur la vue cavalière de Marc Gheeraerts. Qu'on rétablisse cet état de place fermée.

Quel joli aspect n'aurait-on pas, si le mot *alleye* (document de 1482) signifie que la

1. *Ann. Émul.,* t. XLIII (1894), p. 186; registres des *Sestendeelen.*

2. *Bulletin des Métiers d'Art,* II, 270, 287; III, 159; IV (1905), 12, 364, 370 (note 2).

rue de Gruuthuse avait, à chacun de ses bouts, une arcade en forme de porte, comme celles de la place des Tanneurs (carte de Marc Gheeraerts).

Il serait, du reste, bien inutile d'élargir la ruelle de Gruuthuse, puisqu'on va créer une communication à grande section, abandonnant la rue Sainte-Catherine par les rues du Châtaignier et de Groeninghe, vers le Dijver, de manière à ce que le charriage, venant de la ci-devant porte Sainte-Catherine, n'aurait plus à emprunter l'étranglement entre Notre-Dame et l'Hôpital, ni le pont à dos d'âne de Gruuthuse pour aller au Dijver et, par la rue aux Laines, vers la porte des Baudets, vers la rue Flamande et vers le bassin, ou par la rue des Ronces, par celle des Dominicains et par la rue Longue vers la Porte de Sainte-Croix.

Rien n'empêcherait donc de fermer la rue de Gruuthuse aux voitures, en rétablissant l'état des lieux, vers le cimetière de Notre-Dame, d'après Marc Gheeraerts ou d'après Sanderus ; ou en établissant les arcades dont je viens de parler.

Il faut reconstruire le bâtiment sur le pont, à l'est de la grande porte, tel que l'indique la carte de Marc Gheeraerts combinée avec la vue de Sanderus. La belle fenêtre, dont nous avons donné la reproduction plus haut, doit servir de type à cette restitution.

Reconstituer les maisons (à façades en bois ?) au coin du Dijver et de la rue de Groeninghe, d'après Marc Gheeraerts. Refaire le mur de clôture dans la rue de Groeninghe, avec sa tourelle d'angle et son *alleye* — arcade au-dessus de la rue ou porte à auvent, celui-ci sans doute externe — et rétablir le jardin, tel que le donne la carte de Marc Gheeraerts, plan qui est conforme aux goûts du XV[e] siècle.

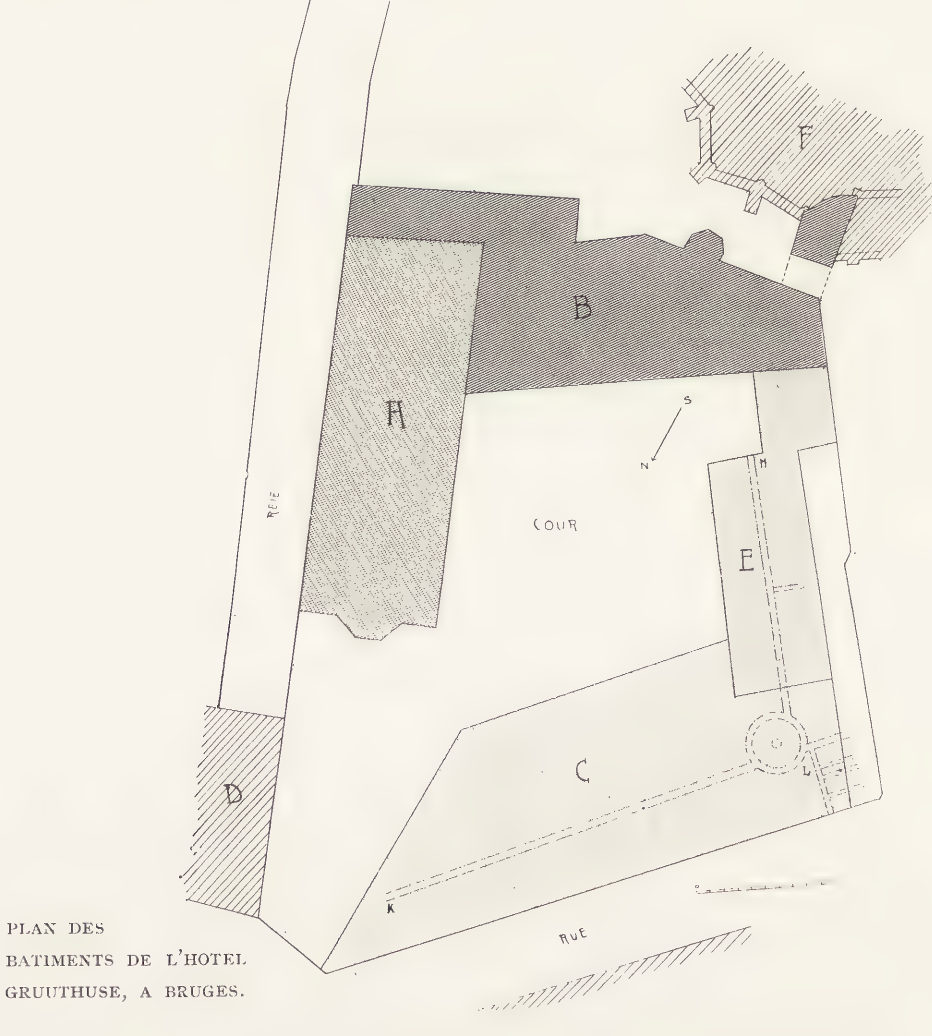
Mais que faut-il faire du côté du cimetière de Notre-Dame ?

Il y avait là un bâtiment. Ce bâtiment, à l'ouest de la cour, sur la carte de Marc Gheeraerts, nous dit très peu. Il a été remplacé, en 1630, par celui qui s'y trouve encore presque à l'état de ruines, et dont un projet de restauration a été fait. Puis, il y avait un mur rejoignant l'angle de l'aile méridionale. Nous savons qu'il y avait une autre *alleye* à l'extrémité occidentale de la ruelle de Gruuthuse. Si cette *alleye* était une porte d'entrée à la propriété, cette porte ne se trouvait-elle pas du côté du cimetière, et même dans le mur bâti entre la salle de ventes de 1630 et la grande aile méridionale ? Nous n'en savons rien. Nos documents graphiques ne nous apprennent rien. Ici donc, nous voguerions en plein dans la conjecture. Une porte du côté du cimetière semble, du reste, inutile. Ici, je serais d'avis de conserver et de restaurer le bâtiment de 1630, qui est une des dernières manifestations du style brugeois, et qui ne détonnerait pas auprès du reste, étant construit dans le style de la petite porte bâtie vers 1628. J'établirais un mur, au cimetière, depuis ce bâtiment jusqu'à l'angle de l'aile principale de l'habitation seigneuriale. Veut-on y mettre une porte à auvent, on aurait l'occasion de reproduire celle de la Cour du Prince, qui n'existe plus, mais dont Marc Gheeraerts nous a conservé le dessin.

Voilà, pour autant qu'on puisse reconstituer intégralement le Gruuthuse du XV[e] siècle, la solution qui paraît se rapprocher le plus d'une restauration objective.

On me dira : Gruuthuse ne sera donc à voir que pour ceux qui peuvent se payer un billet d'entrée. Je crois qu'il y a moyen d'éviter cet inconvénient. J'établirais un grillage en fer forgé avec partie mobile formant porte, depuis l'angle de la *loove* ou galerie intérieure du bâtiment qui longera la rue de Gruuthuse, jusqu'au sud-ouest des salons Arents actuels, et je laisserais, pendant la journée, la grande porte ouverte, à deux battants. Tout le monde pourrait entrer dans cette avant-cour et contempler l'aspect des bâtiments entourant la cour d'honneur; et ceux qui devraient accéder au Musée trouveraient en cet endroit la sonnette du concierge.

Chanoine AD. DUCLOS.



PLAN DES BATIMENTS DE L'HOTEL GRUUTHUSE, A BRUGES.

A. Bâtiments commencés vers 1420. — B. Bâtiments commencés vers 1465. — C. Bâtiments achevés vers 1483. — D. Bâtiments achevés vers 1483. — E. Bâtiment de 1630. — K. L. H. Fouilles de 1901. — L. Fondations d'une tourelle d'escalier en vis. — F. Église Notre-Dame avec la tribune de Gruuthuse.

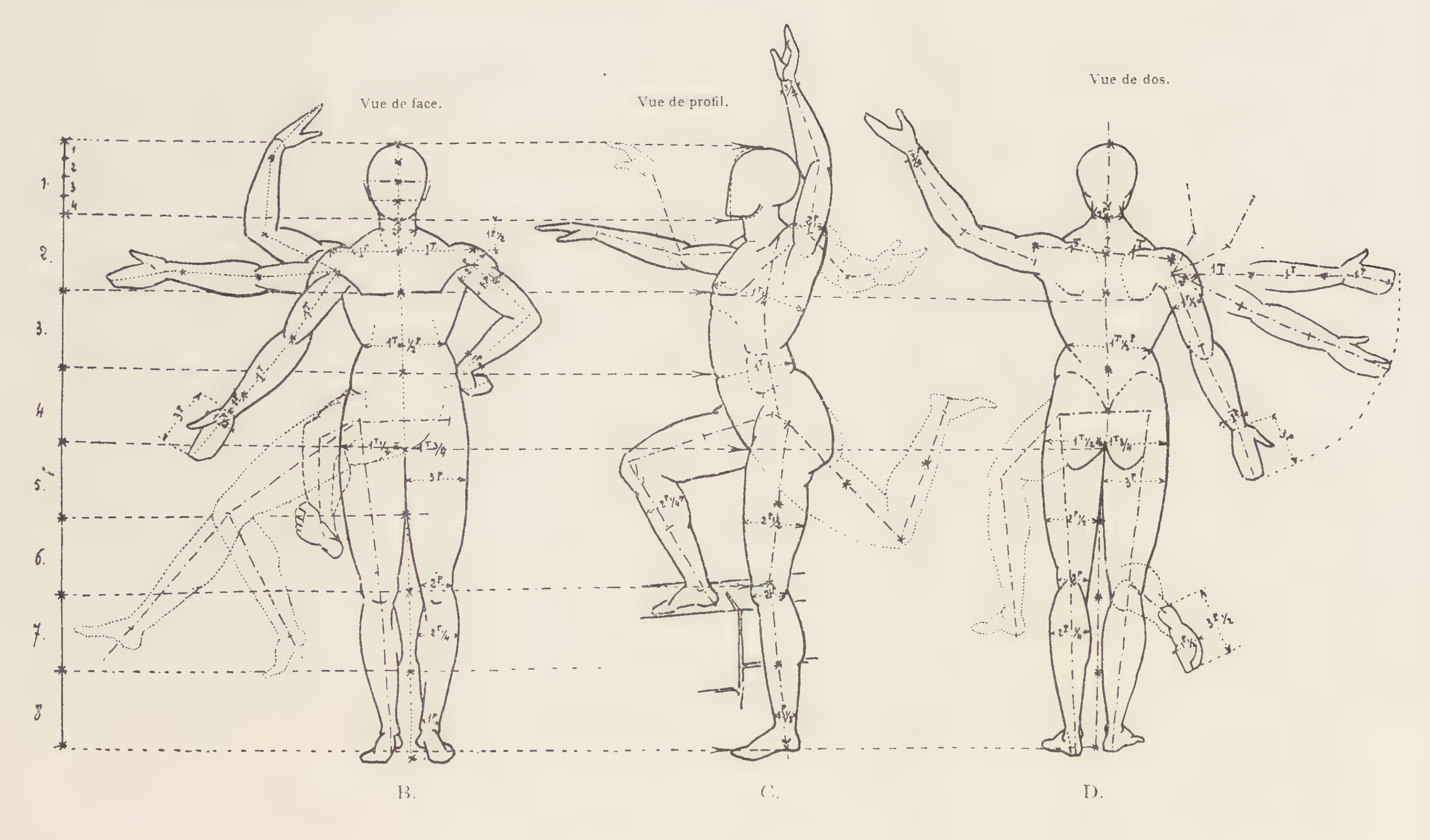


FIG. 36. PROPORTIONS GÉNÉRALES DE LA FIGURE.

L'HOMME.

LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL.

(Suite. Voir 5e année, août, p. 22.)

DÉTAIL DES PROPORTIONS GÉNÉRALES DE LA FIGURE.

I. Figure d'Homme.

Vue de face.

Une figure (fig. 36), droite sur ses pieds, a, depuis la plante des pieds jusqu'au sommet de la tête, huit divisions égales; chacune correspond à la hauteur d'une tête. Pour la subdivision d'une de ces hauteurs, nous convenons d'entendre par partie le quart de la hauteur de la tête.

Les huit divisions en hauteur se répartissent comme suit (voir fig. 36) :

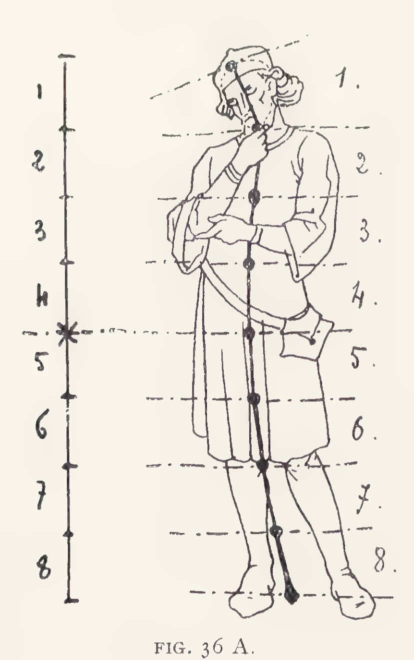


FIG. 36 A.

1re division, la tête ;

2e division, du bas du menton aux pectoraux ;

3e division, des pectoraux au nombril ;

4e division, du nombril au bas du bassin ;

5e et 6e divisions, du bas du bassin au bas de la rotule ;

7e division, du dessous de la rotule au dessous du mollet ;

8e division, du dessous du mollet à la plante des pieds.

La hauteur du cou est de une partie et demie ; la largeur du cou, deux parties ; la largeur des épaules, deux têtes. La longueur du bras, prise à l'épaule, égale une tête et demie ; prise à l'aisselle, une tête. La longueur de l'avant-bras est de une tête

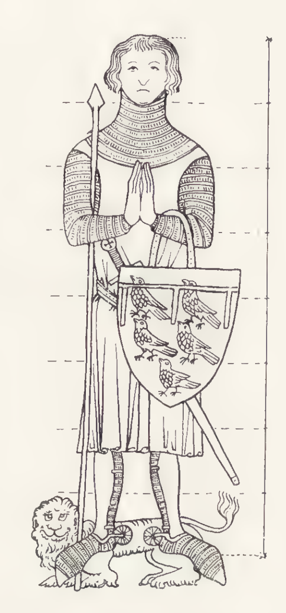


Fig. 37. Pierre tombale de 1343. Église Saint-Bénigne, à Dijon.



Fig. 38. Coffret en cuir gaufré. XVe siècle. — École française.



Fig. 39. Peinture murale.
École anglaise moderne.

et une partie; la longueur de la main, trois parties.

La longueur du bras prise à l'aisselle



Fig. 40. Cuivre doré, gravé et émaillé. Limoges. XIIIe siècle.

égale donc trois longueurs de tête, ce qui fait six têtes pour les deux bras. Si nous y ajoutons les deux têtes de largeur des épaules, nous obtenons un total de huit têtes; d'où il résulte que, les bras étendus dans la position horizontale, la distance comprise entre les extrémités des deux mains est égale à la hauteur de la figure.

La largeur de la taille est de une et un huitième ou une tête et une demi-partie. La largeur du bassin est de une tête et demie à une tête trois quarts. Le bras, à son attache, a un peu moins de deux parties; au-dessus de la saignée, il a une partie et demie et au-dessous deux parties et un peu plus. Le poignet a une partie. La main a de une partie un tiers à une partie et demie. La plus grande largeur de la cuisse égale trois parties; au milieu, elle a deux parties et demie et au genou deux parties. La jambe, sous le

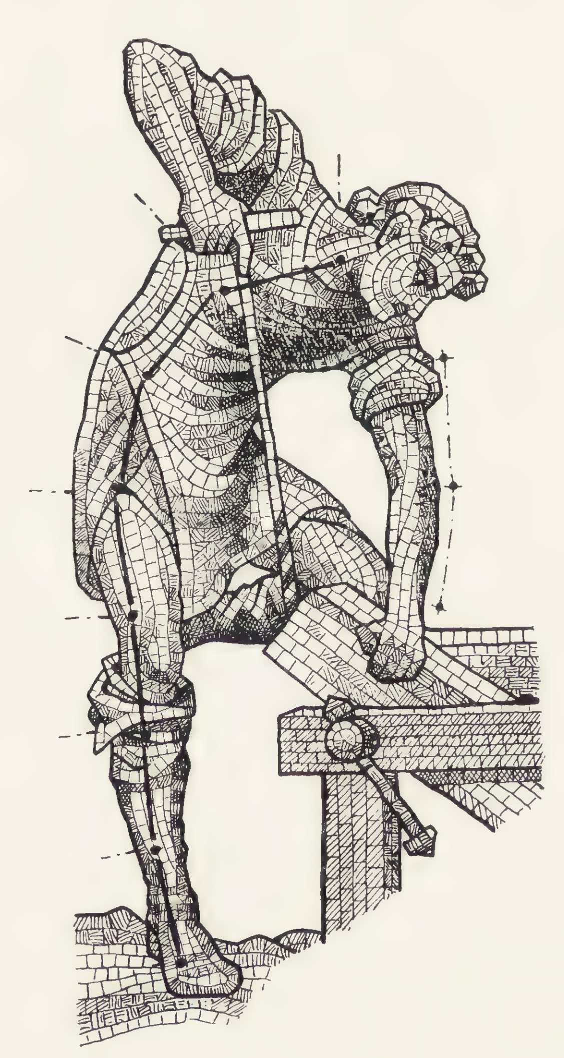


Fig. 41. Mosaïque au chancel, de la Cathédrale de Cork.

Vue de dos. Vue de face. Vue de profil.

Longueur des bras étendus, égalant la hauteur totale de la figure.

1 2 3 4 5 6 7 8

LA FEMME.

FIG. 42. PROPORTIONS GÉNÉRALES DE LA FIGURE.

genou, a deux parties, moins un huitième. Au mollet, elle a deux parties un quart et à la cheville une partie. Le pied a une partie et demie de largeur.

Vue de profil.

Les hauteurs correspondent à celles de la vue de face. Quelques largeurs seules diffèrent. La largeur de la poitrine est de une tête un quart ; celle de la taille, une tête. La largeur du bras, à son attache, est de un peu plus de deux parties ; au-dessous de la saignée, une partie deux tiers. Le poignet a comme largeur trois quarts d'une partie. La largeur du bas de la jambe est de une partie un huitième. Le pied de profil, vu dans sa plus grande longueur, mesure trois parties et demie.

Vue de dos.

En dehors de ce qui suit, les proportions sont les mêmes que pour les figures de face et de profil.

Le bas des omoplates se trouve à la hauteur des pectoraux.

Le torse descend jusqu'à la hauteur correspondant au nombril. La cuisse paraît plus courte que dans la face, de une partie et demie.

Les figures 37 à 42 donnent des exemples d'application de ces proportions à la figure d'homme, en diverses techniques.



II. Figure de Femme.

Les proportions de la figure de femme sont en hauteur les mêmes (fig. 43) que



Fig. 43. Fragment de vitrail.
Figure de profil.

celles de l'homme, à peu de chose près. Les largeurs seules diffèrent.

Le haut de la poitrine est plus large que chez l'homme et le bas plus étroit (fig. 44), d'où il résulte que l'endroit le moins large de la taille se trouve plus haut que chez l'homme. La taille a environ une tête. Le bassin est plus large chez la femme (fig. 45); il mesure sept parties, par suite les hanches sont plus fortes et les cuisses plus grosses. Le haut du bras est plus gros que chez l'homme, mais le poignet, ainsi que le bas de la jambe sont plus fins. Le pied n'a pas tout à fait une longueur de tête. La main a un peu moins que trois parties de long et seulement une partie un tiers de large.

Les exemples (fig. 46, 47, 48, 49) mon-



Fig. 44. Vitrail. Ratisbonne.

Fig. 45. Vie sage. Sculpt à la Cathédr de Strasbou XIIIe siècle.

Fig. 46.
Judith (peinture) d'après F. Botticelli. École florentine. Fin du XVe siècle.



Fig 47. Pierre tombale gravée.
Collégiale de St-Quentin.

A (homme). B (femme)

Fig. 48. Schémas comparatifs des proportions en largeur et en hauteur du bassin chez l'homme et chez la femme.

trent des applications proportionnées d'après les règles ci-dessus.



III. Proportions de la Figure d'Enfant.

(5 à 6 ans.)

La hauteur (fig. 50) se divise en cinq parties égales d'une tête chacune, dont :

La 1re = la tête.
» 2e = du menton à la plus petite largeur de la taille.
» 3e = de ce point au bas du torse.
» 4e = la cuisse.
» 5e = la jambe et le pied.

La largeur des épaules = une tête.
» à la taille = une tête moins 1/8.
» au bassin = une tête 1/4.

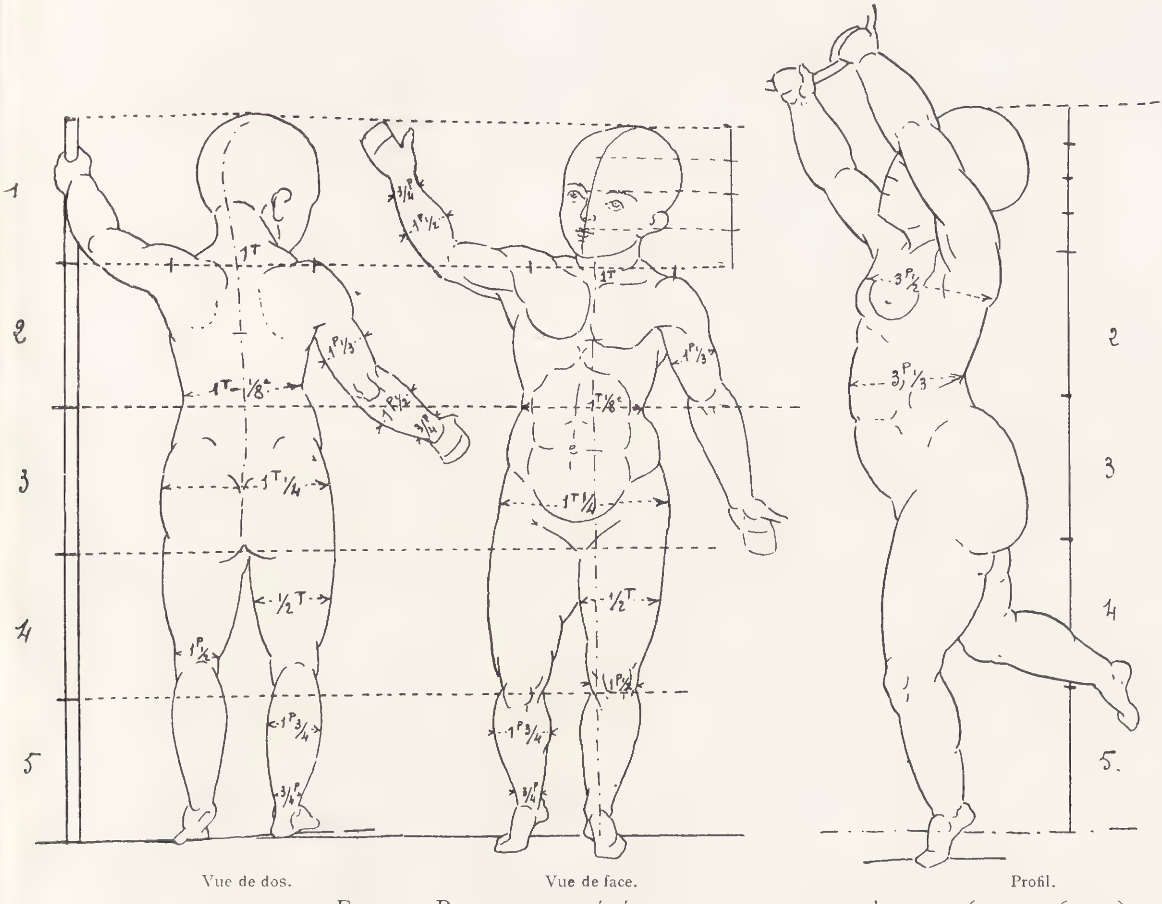
La largeur de la cuisse = une bonne 1/2 tête.
» du jarret = une partie 1/2.
» du mollet = une partie 3/4.
» du bas de la jambe = 3/4 de partie.
» du bras = une partie 1/3.
» de l'avant-bras = une partie 1/2.
» du poignet = 3/4 de partie.

Au profil, les hauteurs sont celles de la face et de dos. La largeur de la poitrine, à l'omoplate = trois parties et demie. La largeur de la taille = trois parties un tiers.

La cuisse et le bas de la jambe paraissent un peu plus gros que de face; le poignet moins gros; mais, en général, la différence est minime à cet âge, les membres étant presque ronds.



Fig. 49. D'après Hans Holbein. École allemande. Fin du XVe siècle.
La taille se trouve plus haut et moins large chez la femme que chez l'homme.



Vue de dos. Vue de face. Profil.

FIG. 50. PROPORTIONS GÉNÉRALES DE LA FIGURE D'ENFANT (DE 5 A 6 ANS).

Comme pour les figures d'adultes, les proportions de la figure de dos sont les mêmes que celles de face. Il n'y a de différence que pour le torse, qui descend plus bas.

F. F.-G.

(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.)



ANCIENS ORNEMENTS SACERDOTAUX DE LA CATHÉDRALE SAINT-BAVON, A GAND.



A cathédrale de Gand a conservé bien peu des œuvres artistiques que lui légua jadis sa devancière, l'abbaye de Saint-Bavon. Cependant, il lui reste aujourd'hui quelques pièces du plus grand intérêt, qui suffisent à former un trésor. La pièce capitale est, sans contredit, le fameux ornement, hors d'usage depuis longtemps, connu sous le nom d'ornement de saint Liévin. Cet ornement se compose d'une chape, d'une chasuble, d'une tunique et d'une dalmatique, dont les broderies accusent le XVIe siècle.

L'abbé Huguenois, qui est représenté sur le chaperon de la chape, en fut le donateur.

Généralement le dessin est attribué à Gérard Horenbout, peintre et enlumineur, né à Gand, on ne sait en quelle année, mort en Angleterre vers 1540-1541. Gérard appartenait à une famille de peintres de renom, comme il paraît d'après les registres de la gilde des peintres. Il fut élève de Gérard Van der Meire. En 1516, il fit, sur l'ordre du magistrat de Gand, un plan de cette ville. Huguenois était son protecteur, et pour ce dernier, Horenbout peignit un diptyque qui ornait autrefois l'église Saint-Bavon, mais qui est aujourd'hui perdu.

Plus tard, il fit encore le portrait de Christian II de Danemark, lorsque ce prince résidait dans les Pays-Bas.

Enfin, Gérard alla se fixer en Angleterre en qualité de peintre du roi Henri VIII. C'est dans ce pays qu'il mourut. On ne connaît, paraît-il, aucune œuvre bien authentique de ce peintre [1].



Cet ornement est connu sous le nom d'ornement de saint Liévin, parce que la chape représente, dans une série de tableaux, les principaux épisodes de la jeunesse de ce saint. Un moine de l'abbaye de Saint-Bavon, nommé Boniface, écrivit la vie du saint vers le XIe siècle [2] ! Inutile de nous arrêter à discuter le caractère historique de cette biographie, puisqu'il est un fait que le peintre a suivi cet hagiographe.

Sur le chaperon de la chape, à gauche, on voit saint Liévin assis sur un trône de style renaissance. Il tient en main des tenailles enserrant une langue, car les bourreaux lui arrachèrent la langue avant de le mettre à mort.

Devant lui est agenouillé le donateur Liévin Huguenois, dans l'attitude de la prière : son ange gardien le recommande à son patron.

En dessous sont les armoiries de l'abbé : mi-parti ; en dextre : au chef d'or chargé

1. Voir *Biographie Nationale*, t. VII.
2. Cette vie est reproduite dans Mabillon, *Acta SS. ordinis S. Benedicti Sacc. VIII.* — Voir aussi les *Bollandistes*.
3. Voir dans la *Biographie Nationale*, t. VIII, l'article de M. H. Pirenne, *Saint Liévin*.



CATHÉDRALE DE GAND. ORNEMENT DIT
« DE SAINT-LIÉVIN ». LE CHAPERON DE LA CHAPE.

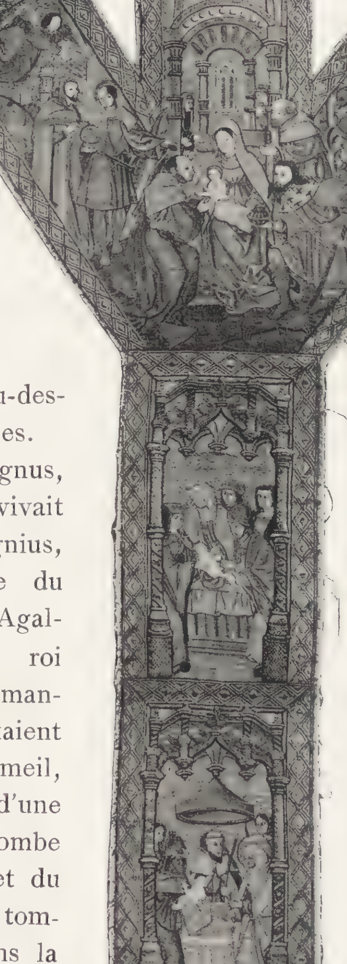
d'un bélier de sable accorné d'argent; en pointe de gueules au chevron d'or et en senestre d'azur, à la tour d'or accompagnée de trois quintefeuilles de même. — Toute la composition est entourée d'un dais qui rappelle encore le style ogival.

Les orfrois de la chape sont formés de six tableaux.

1er *tableau* (à gauche) : Deux personnes couchées dans un lit, une colombe au-dessus de la tête de l'une d'elles.

« Au temps de Colomagnus, (VIIIe siècle), roi d'Ecosse, vivait un sénateur, nommé Theagnius, d'origine noble, secrétaire du roi. Il avait pour épouse Agalnice, fille d'Ephigenius, roi d'Irlande. Une nuit de dimanche, tandis que les époux étaient plongés dans un demi-sommeil, leur chambre fut remplie d'une clarté soudaine : une colombe apparut, s'assit sur le chevet du lit, déploya les ailes, laissa tomber trois gouttes de lait dans la bouche de l'épouse, puis la colombe s'envola vers le ciel, laissant la maison remplie d'une odeur suave.

« Le lendemain, les heureux parents furent trouver Menalchius, archevêque irlandais, cousin de Theagnius. Le prélat expliqua la vision : « Cet enfant sera une cause de joie non seulement pour nous, mais pour bien des nations : étant nourri d'un lait spirituel, il deviendra évêque, sera la lumière de sa patrie et propagera la religion chez bien des peuples ».



CATHÉDRALE DE GAND. ORNEMENT DIT « DE ST-LIÉVIN ». ORFROIS DE LA CHASUBLE. ANCIENNE FACE POSTÉRIEURE.

2e *tableau* (1er à droite) : Le baptême du saint.

« Vers ce temps là, Augustin de Cantorbéry, envoyé par le pape Grégoire VII, arriva chez le roi d'Ecosse, Colomagnus. Augustin, aidé de Menalchius, procéda au baptême de l'enfant. Le roi et la reine acceptèrent la charge de parrain et de marraine. L'enfant reçut le nom de Liévin, nom d'un archevêque d'Irlande, mort martyr chez les Humbiriens et qui fut cousin germain d'Agalmie. A la fin de la cérémonie, une colonne de lumière descendit du ciel sur la tête de l'enfant, le signa trois fois du signe de la croix sur le front, tandis qu'une voix du ciel se faisait entendre : « Aimé de Dieu et des hommes, son souvenir est en bénédiction. »

3me *tableau* (2e à gauche) : Guérison de deux possédés.

« Le jour de Pentecôte, Liévin, âgé de 9 ans, se rend avec son père et sa suite à un



CATHÉDRALE DE GAND.
LA CHAPE DE L'ORNEMENT
DIT « DE SAINT-LIÉVIN ».

monastère construit par Théagnius en l'honneur de la Sainte Vierge. (Le monastère est représenté en perspective au fond du tableau.) En chemin, ils rencontrent deux énergumènes, liés par des chaînes de fer. Liévin invite ses compagnons de route à la prière. Il s'avance et conjure l'esprit du mal. Une fumée épaisse mêlée de sang s'échappe par la bouche et le nez des victimes du démon, une nuée de mouches apparaît et l'esprit du mal abandonne les énergumènes. Les possédés se convertissent et entrent dans un monastère.

4[me] *tableau:* Liévin ressuscite sa nourrice.

« Une mère de famille, nommée Sylvie, nourrice de saint Liévin, approchait de l'heure fatale, après une longue maladie. Les parents éplorés vont chercher Liévin encore enfant. Arrivé près de la moribonde, au moment où elle rend le dernier soupir, Liévin élève les yeux et les mains au ciel, fond en larmes et se met en oraison. La prière achevée, la défunte revient à la vie, rend grâces à Dieu et raconte qu'elle a été conduite par des chemins raboteux dans un puits de souffre et de feu. » L'archange saint Michel lui était apparu avec Abraham, Isaac et Jacob. Le chef de la milice céleste avait dit aux esprits des ténèbres : « Ne faites aucun mal à cette âme, laissez-la, car Jésus-Christ ordonne qu'à la prière de Liévin, elle retourne dans son corps. Alors saint Michel, les patriarches et les apôtres rapportent l'âme dans le corps ».



CATHÉDRALE DE GAND. ORNEMENT DIT « DE ST-LIÉVIN ». ORFROIS DE LA CHASUBLE ANCIENNE FACE ANTÉRIEURE.

« Après, Liévin se retire dans la solitude, avec ses compagnons Kilian, Folian et Helias. Il distribue ses biens aux pauvres et s'occupe à écrire des livres. Le bruit de ses vertus parvient jusqu'aux oreilles du roi d'Écosse. Celui-ci fait venir Liévin et lui demande de vouloir se fixer à la Cour pour expliquer l'Évangile. Liévin, craignant les vanités du monde, retourne dans la solitude. »

5[me] *tableau:* Liévin passe la mer à pieds secs.

« Averti par un ange d'aller trouver Augustin de Cantorbéry, Liévin va demander au roi la permission de quitter l'Écosse. En chemin, il rencontre un jeune homme qui lui dit : « Je suis celui que Dieu a établi gardien de votre vie. » Conduits par l'ange, Liévin et ses trois compagnons passent la mer à pieds secs : il semble qu'ils se promènent dans une prairie émaillée de fleurs. Arrivés sur le rivage, le guide disparaît dans le ciel. »

6me tableau : Liévin arrive chez l'évêque de Cantorbéry.

« Après qu'ils eurent rendu grâces au Seigneur, Augustin, averti par Dieu, reçoit Liévin, et après l'avoir instruit, l'élève à la dignité du sacerdoce. »



ORNEMENT DIT « DE S. LIÉVIN ». DEUX BANDES D'ORFROI AYANT APPARTENU AUX DALMATIQUES.

Le fond de la chape est en brocard d'or. Cette pièce, de la plus haute valeur, n'a vraisemblablement subi aucune restauration. La bille a passé à la collection de M. Onghena, graveur à Gand. En 1864, elle figurait encore à l'exposition d'art religieux à Malines. Vendue après la mort de M. Onghena, elle passa à la collection de M. Alph. de Rothschild, qui l'a léguée au Louvre.

Voici, d'après M. J. Waele, la description de ce bijou : « ... Cette bille était en argent et en partie dorée, en forme de trèfle ; le bord, orné de pierreries placées dans un creux entre deux torsades ; au centre, un groupe ciselé représentant saint Bavon assis sur un trône et deux anges tenant des écussons armoriés, l'un aux armes de l'abbaye de Saint-Bavon, d'azur, au lion burelé d'or et de gueules ; l'autre aux armes de l'abbé Hugenois. »

Ce bijou a été reproduit dans *les Églises de Gand.*

Quant à l'étoffe de la chape, c'est un épais damas de soie et d'or, d'un dessin général très vaste, mais correct et d'un riche effet.

Des autres parties de ce remarquable ornement, il ne reste plus que les orfrois. Encore ont-ils subi une restauration partielle, qui a fait perdre bien des détails.

La chasuble est fort intéressante. Elle porte la croix large et en forme de Ψ grec. On y voit des sujets bibliques ; sur le devant, en commençant par le bas, se succèdent l'Annonciation, la visite de la Sainte Vierge à sainte Elisabeth, la nativité de Notre-Seigneur ; puis, au dos, en descendant, l'Adoration des Mages, la Circoncision, l'Offrande de Jésus au temple. La forme de la croix a permis de donner une étendue assez grande aux deux tableaux de la Nativité et de

l'Adoration des Mages. M. James Weale, dans le catalogue de l'exposition de Malines, qualifie cette dernière composition d'admirable [1].

Les orfrois de la dalmatique et de la tunique représentent une nombreuse série de saints couverts de dais.

Puissent ces quelques lignes avoir contribué à faire mieux connaître et apprécier des chefs-d'œuvre, hélas ! trop ignorés !

HYAC. LIPPENS.

1. N. de la R. — Dans un article publié par le *Bien Public* du 21 février 1905, M. A. D., après avoir reproduit la note insérée dans le *Bulletin* de février 1905 (voir 4e année, p. 250), souhaitait que cet ornement prît place au Musée d'archéologie. Comme on le voit par les documents ci-dessus, il ne s'agit pas de débris, mais de pièces suffisamment complètes et assez bien conservées pour rester à leur destination sacrée après une restauration *intelligente et artistique*. Nous insistons sur ces derniers mots.

CONCOURS D'ARCHITECTURE.

Concours organisé par le "Bulletin des Métiers d'Art" pour un projet d'église à élever dans une commune hennuyère de 9,000 à 10,000 âmes.

COMME l'annonçait notre précédent numéro, le jury s'est réuni pour statuer sur l'attribution des primes, le 29 juillet 1905, à 2 heures après midi.

La composition du jury était la suivante :

1° MEMBRES CHOISIS PAR LE BULLETIN :

MM. le Rév. Frère Marès ;
l'abbé R. Lemaire ;
A. van Houcke ;
J. Pauwels ;
E. Gevaert, directeur du *Bulletin*.

2° MEMBRES ÉLUS PAR LES CONCURRENTS :

Il a été fait appel à :

MM. Langerock ;
Cloquet ;
Helleputte ;
Mortier ;
Jamar (ce dernier en remplacement de M. Cloquet, qui, le 21 juillet, exprima le regret de ne pouvoir accepter de siéger au jury).

Etaient présents à la séance du 29 juillet :

MM. le Rév. Frère Marès ;
l'abbé R. Lemaire ;
J. Pauwels ;
Gevaert ;
Langerock ;
Mortier.

S'étaient fait excuser : M. A. van Houcke, en voyage, et M. Helleputte, retenu par les travaux de la Chambre et les examens de l'Université catholique ; enfin un télégramme exprima les regrets de M. Jamar de ne pouvoir assister à la réunion.

Après un examen approfondi, une discussion détaillée et de longs débats, le jury s'est décidé à attribuer toutes les primes de la manière suivante :

1) Prime de 1,000 francs au travail intitulé : *1830—1905*.

2) Prime de 500 francs au travail intitulé : *Mai 1905*.

3) Prime de 300 francs au travail intitulé : *Nul ne perd son labeur qui travaille pour Dieu.*

4) Prime de 200 francs au travail intitulé : *Deus* [1].

5) Prime de 150 francs au travail intitulé : *Travail ennoblit, paresse ravale.*

Le Jury a prié, en outre, la Direction de mentionner certains projets remarquables, indicateurs du talent et du travail de leurs auteurs, mais que, malgré leurs réelles qualités, il n'a pu mettre en premières places parce qu'ils ne lui ont pas paru résoudre les données essentielles du problème.

Le *Bulletin* se plaît à rendre cet hommage aux auteurs des projets en question. Bien mieux, il prête ses colonnes à la publication de quelques parties remarquables de leur travail.

1. Par erreur le numéro de juin 1905 annonçait que ce travail était incomplet.

Cette erreur est explicable pour qui réfléchit que la rédaction a eu à dépouiller, le 6 juin, quatorze envois, comprenant près de cent planches, fort inégalement réparties.

Les auteurs des projets primés et mentionnés sont priés de se faire connaître à la Direction.



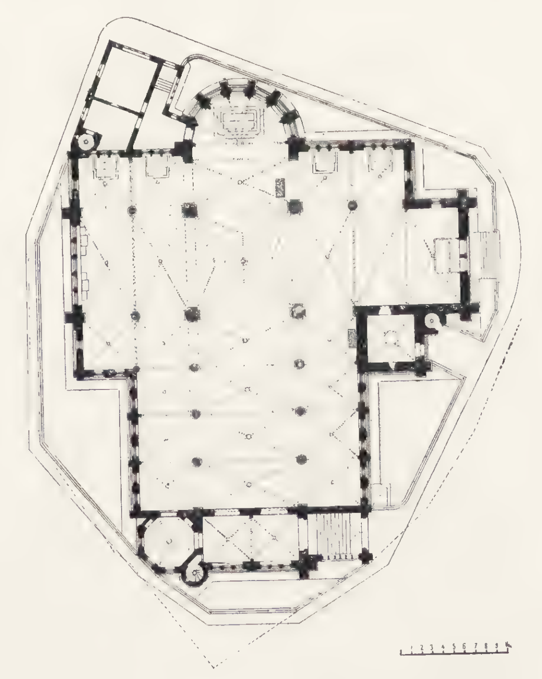


NOUS croyons pouvoir affirmer que les résultats de notre concours répondent pleinement aux vues des organisateurs. Ce concours a produit plusieurs projets qui pourraient, presque sans modification, être exécutés dans les circonstances données. Il a donc atteint son but pratique. Il a aussi atteint son but artistique et didactique : ayant donné à plusieurs l'occasion de manifester des capacités qui n'attendaient que l'heure de se produire et qui pourraient, le cas échéant, être mises à profit. Chacun



PLAN DES SOUTERRAINS ET FONDATIONS.

Projet : 1830-1905.

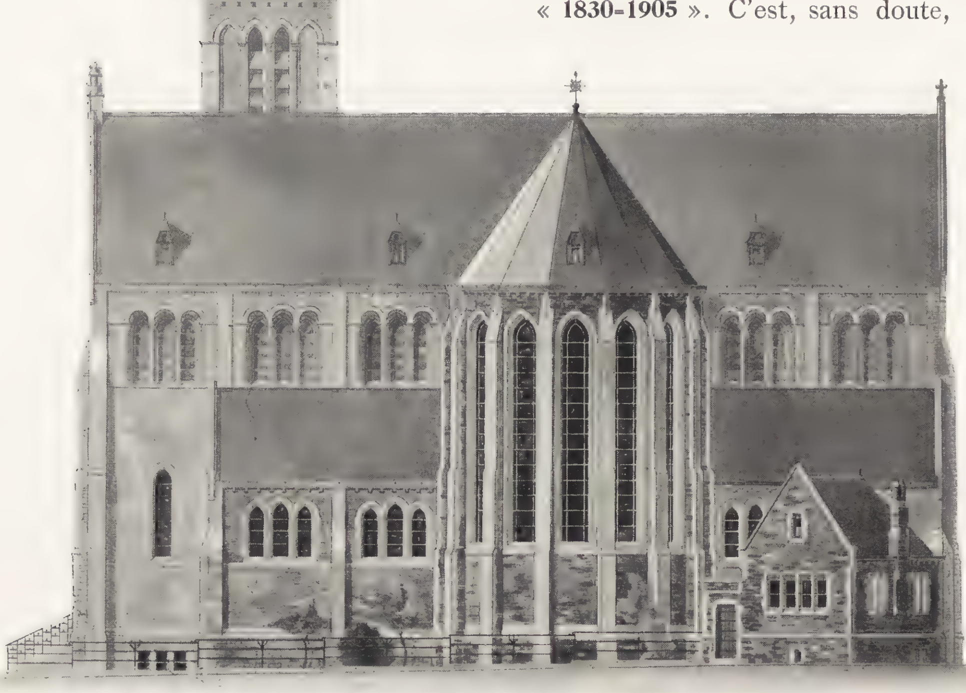


PLAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE.

des concurrents, en outre, s'est révélé avec son tempérament propre et bien personnel.

Affirmer avec certitude quelles considérations ont motivé le jugement du jury serait présomptueux et déplacé. Nous n'avons pas la prétention de connaître les pensées et les sentiments de chacun des jurés. Ceux-ci n'ont sans doute pas été unanimes non plus dans toutes les décisions prises. Et en présence d'un concours composé, comme celui-ci, de projets dont la valeur est variée, mais incontestable, on conçoit que les opinions se divisent ; il est toujours permis d'admettre qu'en pareil cas le résultat dépend quelque peu de la composition du jury et des tendances personnelles de ses membres. Il en est ainsi de toute appréciation humaine. Ce que nous formulons donc ci-dessous, c'est notre appréciation, que nous avons tâché d'accorder avec les résultats. Ajoutons que le jugement du jury nous paraît incontestablement sérieux, mesuré et motivé.

Donc, après une mûre délibération, les juges ont décerné le premier prix au projet « **1830-1905** ». C'est, sans doute, moins à



FAÇADE EST. **Projet : 1830-1905.** *(Prime de mille francs.)*

cause d'une valeur transcendentale et imposante qu'en raison d'un ensemble de qualités sérieuses.

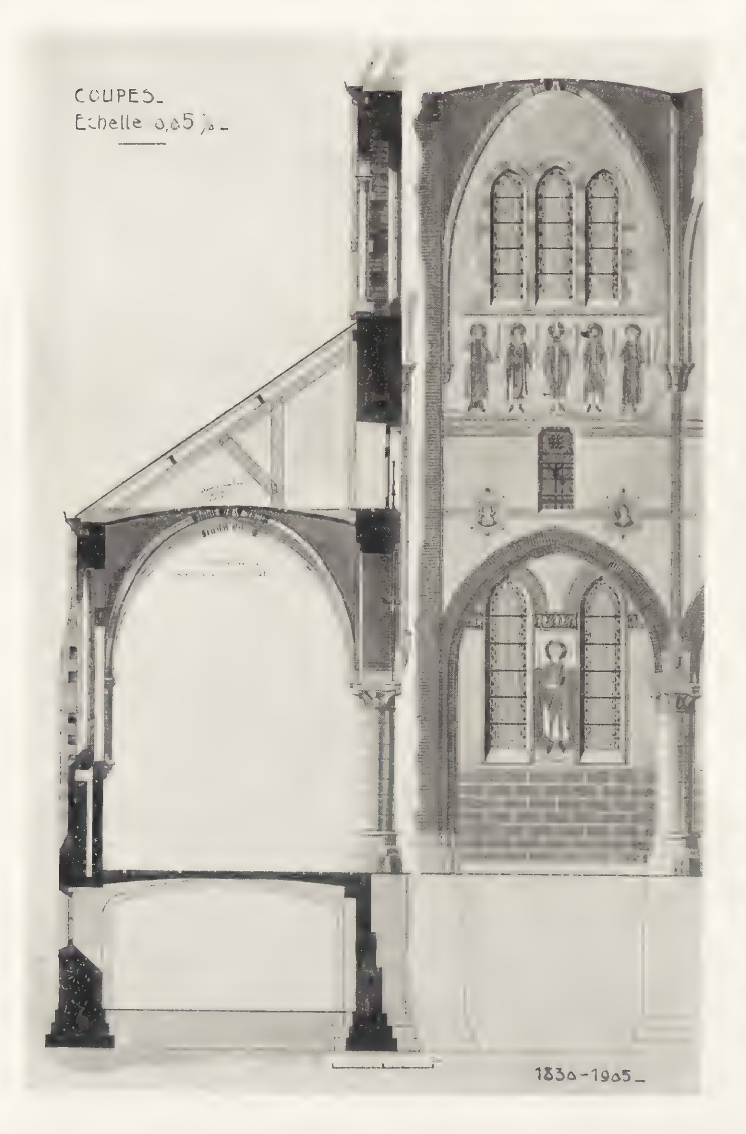
Ces qualités résident, tout d'abord, dans la façon heureuse, quoique sans recherche, dont l'auteur a satisfait aux données du problème. Son plan est des plus heureux : il a racheté le défaut de longueur du terrain en ajoutant des bas-côtés aux transepts, ce qui fait rayonner toute l'église autour du croisillon. La complication de ce plan n'empêche pas cependant les fidèles de voir l'autel de tous les points de l'église, grâce au peu de profondeur et à la grande largeur du chœur. L'un des transepts a même une travée de plus que l'autre : anomalie qui trouve sa justification dans le fait que cette travée sert, à vrai dire, de porche d'entrée.

La partie occidentale aussi est des plus heureuses : l'escalier d'entrée est extraordinairement avenant et le baptistère est un modèle, tant il est élégant et conforme aux prescriptions liturgiques ; il est situé au bon endroit, c'est-à-dire au N.-O., et possède une entrée dans le porche et une sortie dans l'église.

Enfin, idée simple mais heureuse, l'auteur a profité des inégalités du terrain pour



Projet : 1830-1905. FAÇADE OUEST.





COUPES ET DÉTAIL
D'UNE TRAVÉE.
Projet : 1830-1905.

loger les encombrants locaux du catéchisme dans le sous-sol du côté sud.

Les qualités artistiques et esthétiques ne le cèdent guère à l'heureuse disposition du plan : couleur locale frappante; pierre sombre convenable au pays noir ; chœur très élégant, dont les fenêtres devraient, semble-t-il, être un peu diminuées en hauteur ; tour harmonisée, mais dont la flèche est un peu obtuse relativement au couronnement ; construction d'une grande simplicité et d'un style à la fois traditionnel, personnel et compréhensible, quoique l'auteur ait fidèlement suivi, peut-être avec raison, la disposition de Notre-Dame de Pamele, en accolant plein-cintre et ogives aux galeries des fenêtres supérieures. Les sacristies ont un cachet vrai : assez conforme au style de l'église

pour témoigner leur dépendance avec elle, assez distinct pour indiquer clairement leur rôle profane et secondaire.

Encore une remarque pour en finir : nous eussions préféré voir remplacer aux contreforts et aux parties vitales de l'église la pierre ciselée par des moellons réguliers. On doit accuser les lignes principales de la construction, mais il ne faut pas exagérer cette mise en relief aux dépens de la masse et de l'unité.

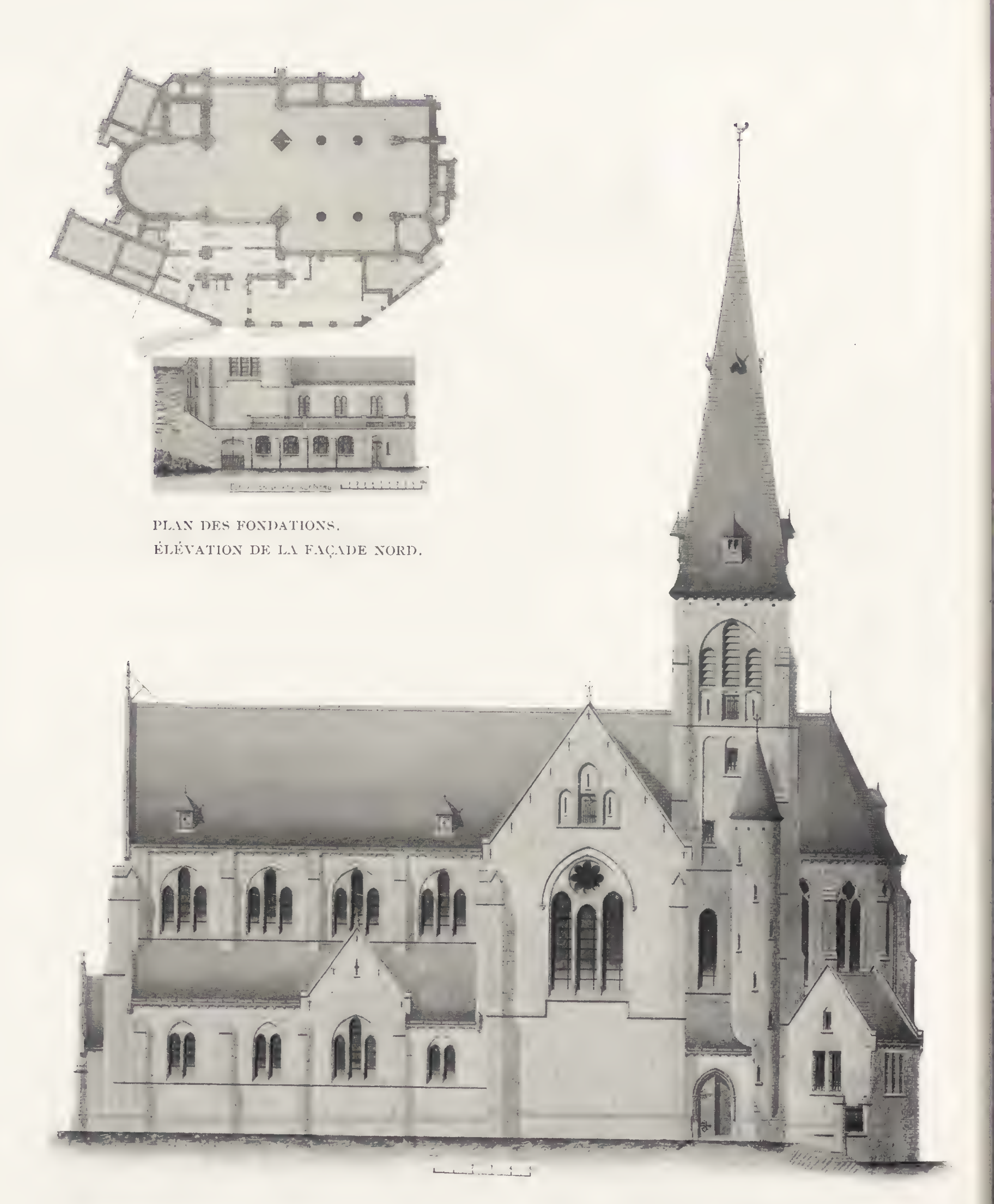
En somme, un très beau et très bon projet, qui méritait la prime de 1,000 francs.



C'est le projet intitulé « **Mai 1905** » qui obtient le second prix, de 500 francs. La qualité maîtresse de ce travail, celle aussi qui lui a valu sa place, c'est l'esprit simple et pratique dans lequel il a été conçu. Sans contredit, il est exécutable : il importerait seulement d'étendre un peu plus les transepts, car la superficie couverte est à peine suffisante. Pour le reste, le projet est bien

PLAN DES TOITURES.

Projet : 1830-1905. FAÇADE SUD.

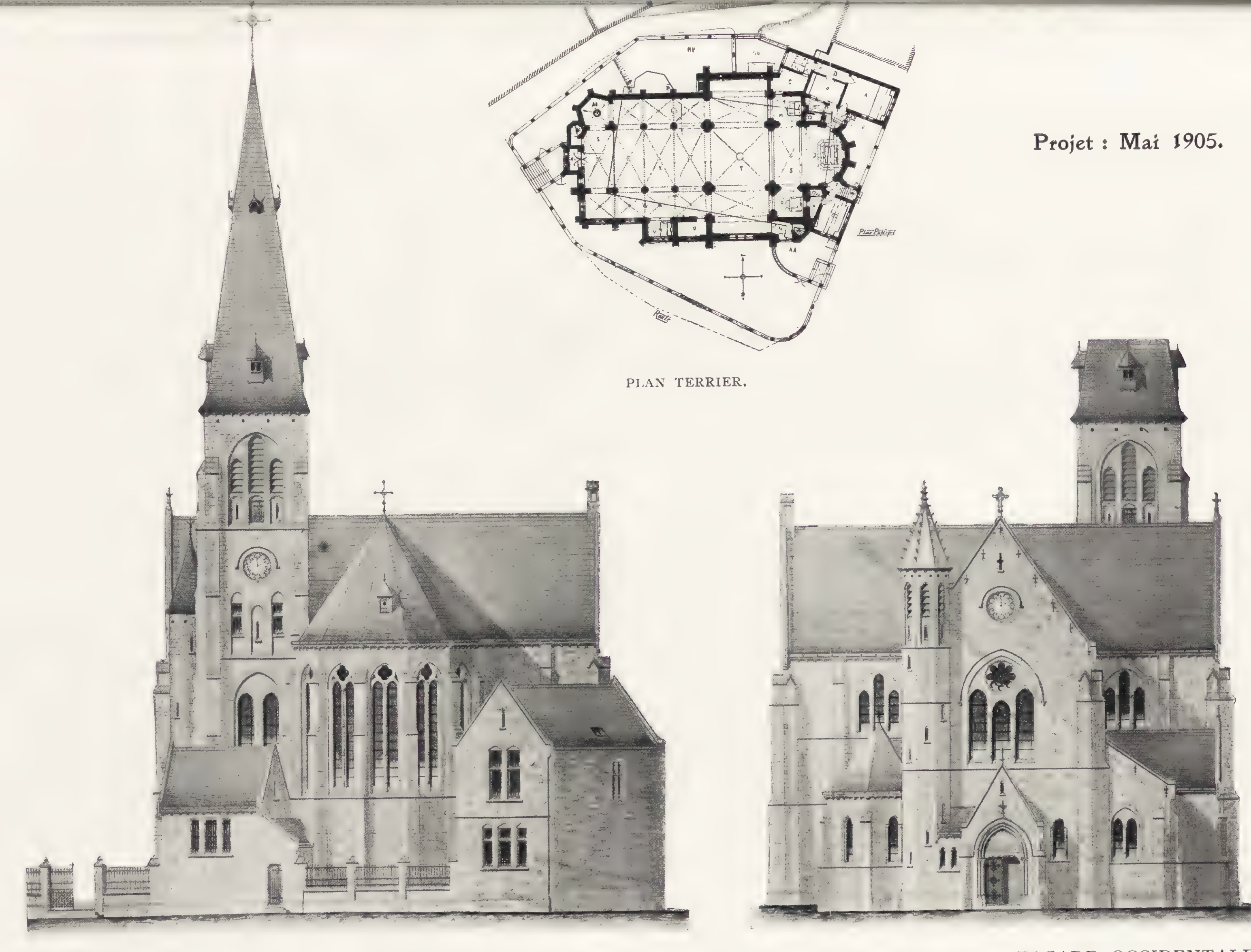


PLAN DES FONDATIONS.
ÉLÉVATION DE LA FAÇADE NORD.

Projet : Mai 1905. *(Prime de cinq cents francs.)*

FAÇADE SUD.

Projet : Mai 1905.



PLAN TERRIER.

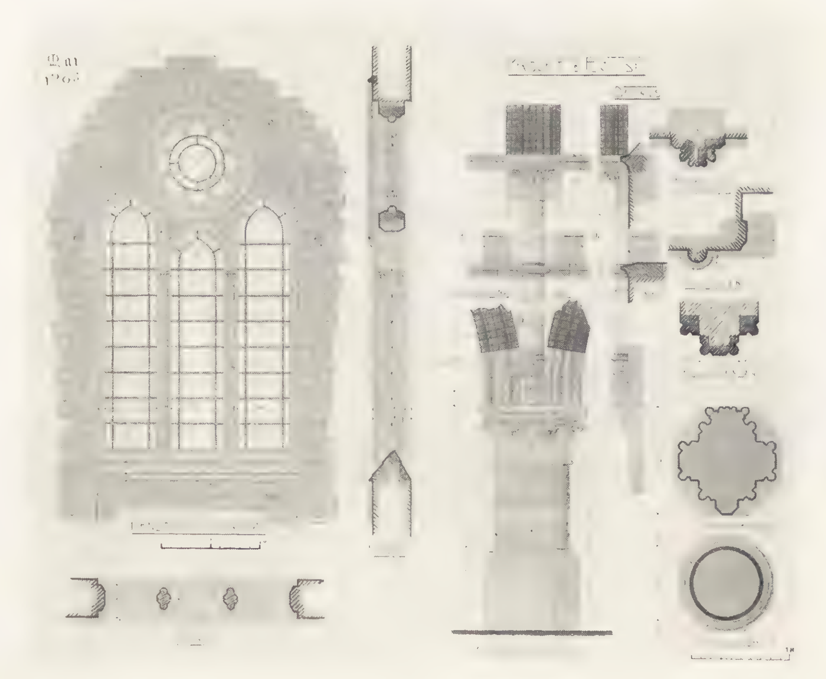
FAÇADE ORIENTALE.

FAÇADE OCCIDENTALE.



COUPES.

Projet : Mai 1905.



DÉTAILS.

Projet : Mai 1905.

dessiné et, quoique ne présentant pas des conceptions bien originales, il offre cependant des points de vue d'un pittoresque achevé, tels l'agencement du chœur et de la tour à la façade nord.

On souhaiterait que le jet de la flèche fût moins rompu par les lucarnes saillantes et que les abat-jour eussent quelque chose de plus accentué.

Projet : Nul ne perd son labeur qui travaille pour Dieu. *(Prime de trois cents francs.)* FAÇADE SUD ET DÉTAILS.

Moins heureuse paraît la disposition des salles de catéchisme au nord, notamment sous le rapport de la lumière et de l'hygiène.

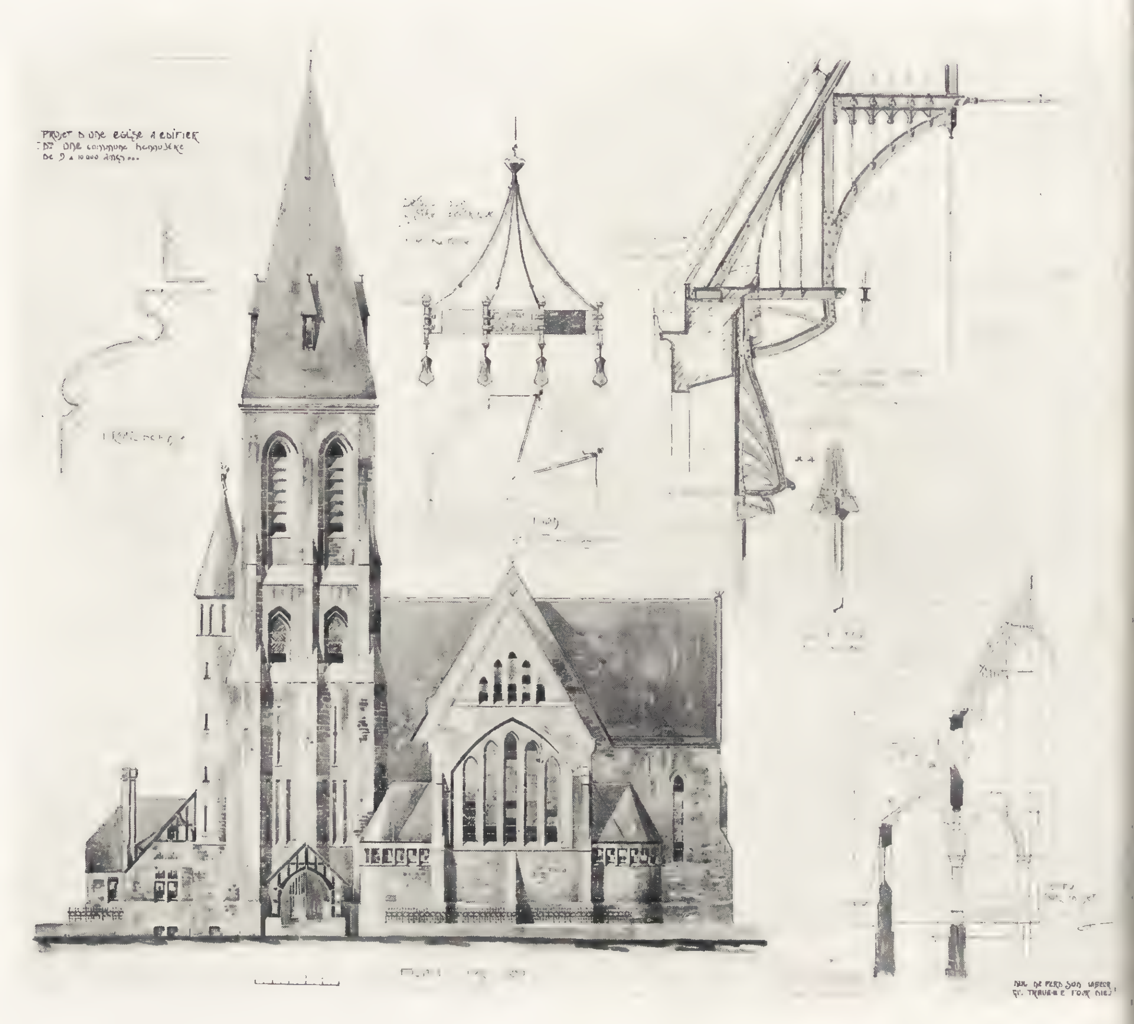
Enfin, l'entrée à l'est pour les fidèles est toujours à éviter.

Ces quelques défauts, facilement réparables, n'infirment pas les très nombreuses qualités de ce travail.



Le concours « **Nul ne perd son labeur qui travaille pour Dieu** », titulaire du troisième prix, est sans aucun doute d'une grande originalité. Ce n'est pas du déjà vu, du moins en notre pays, car l'ensemble présente des accointances avec des édifices gothiques anglais.

L'auteur s'est révélé, de plus, comme un dessinateur de première force : on en jugera par la superbe vue perspective qui accompagne ses plans; il a, en outre, un sens exquis



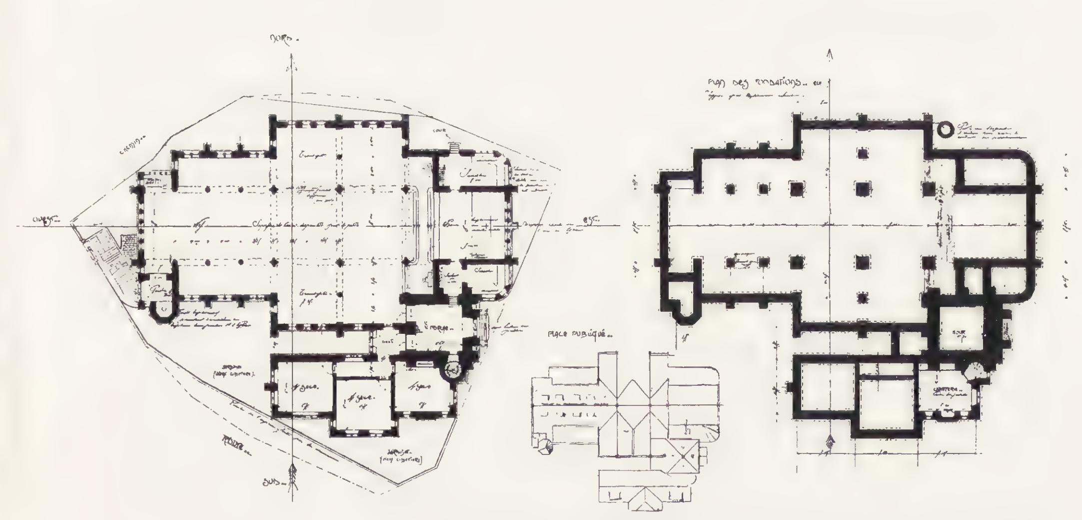
FAÇADE ORIENTALE, COUPE ET DÉTAILS. **Projet : Nul ne perd son labeur qui travaille pour Dieu.**

du pittoresque. La tour est d'une belle envolée et l'ensemble se présente à merveille. C'est donc à coup sûr le projet le plus brillant. Ce qui lui manque, c'est l'appropriation à l'endroit et au but. Il se peut qu'en Angleterre ce projet « parle » religion. Pour nous, il prend de-ci de-là un air profane, surtout dans certains détails, comme les lucarnes à la toiture, le porche et surtout les annexes, genre cottage La charpente en fer, trop imitée des charpentes en bois anglaises, réclame une revision sérieuse.

Les dispositions générales ne sont pas à l'abri de la critique. Les deux transepts accolés rompent quelque peu l'unité de l'ensemble; l'entrée de l'est est encore plus accentuée que dans le projet « **Mai 1905** » ; enfin, certaines hardiesses de construction, telles les contreforts de la tour reposant sur

VUE PERSP. DU SUD-OUEST — PROJET D'UNE ÉGLISE À ÉDIFIER DS UNE COMMUNE HENNUYÈRE DE 9 À 10.000 ÂMES

VUE PERSPECTIVE VERS LE SUD-OUEST.



PLAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE, DES TOITURES ET DES FONDATIONS

Projet : Nul ne perd son labeur qui travaille pour Dieu.

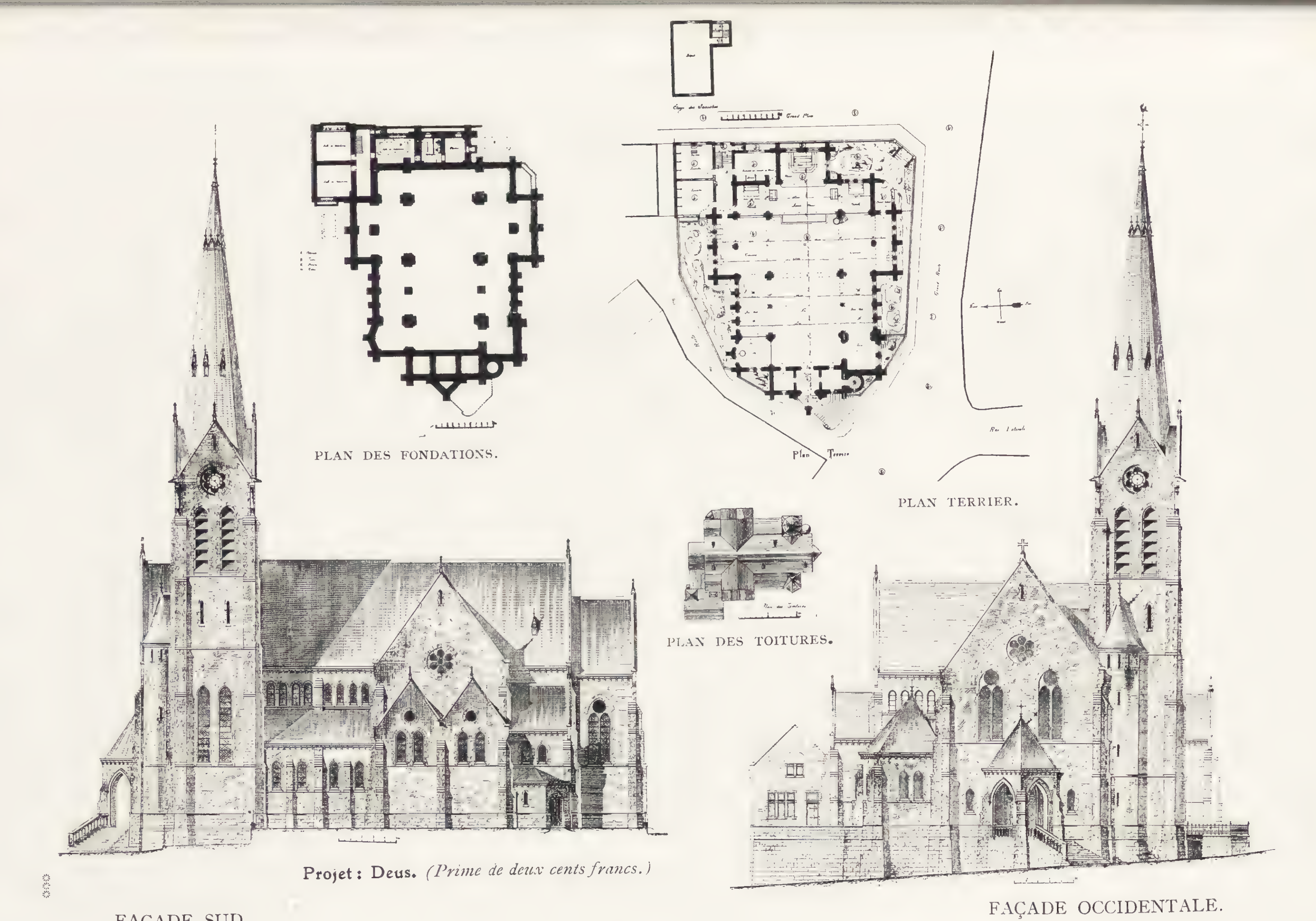
FAÇADE OCCIDENTALE ET DÉTAILS. Projet : Nul ne perd son labeur qui travaille pour Dieu.

l'arcade du portail, seraient sans doute peu à conseiller en terrain minier.

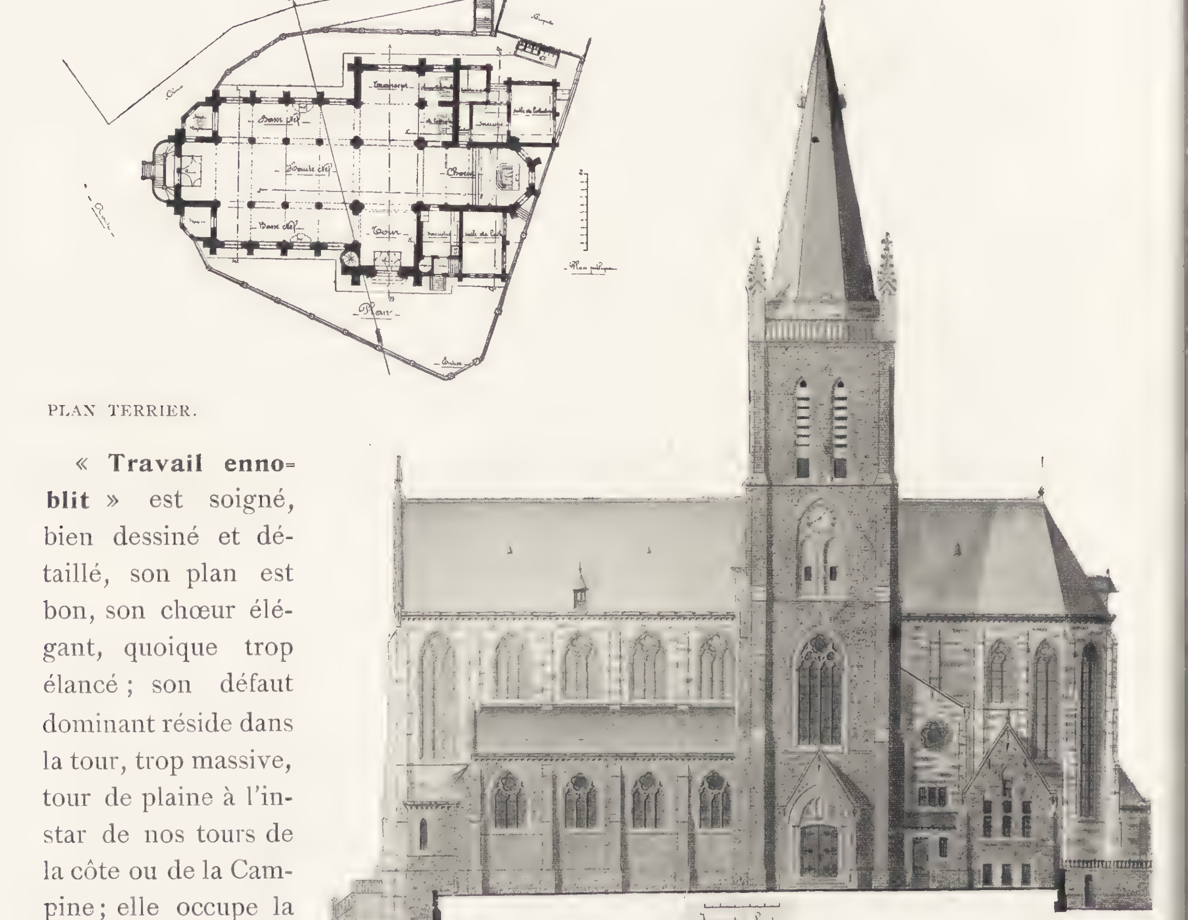


Ces trois projets sont incontestablement supérieurs, et de loin, à ceux qui leur succèdent. Après eux, il en vient cinq ou six qui sont « bons » et parmi lesquels, aucune qualité maîtresse ne se faisant jour, le classement devenait des plus difficiles. Le jury, ne disposant plus que de deux primes, a dû être bien embarrassé pour les attribuer. La quatrième distinction a été décernée à « **Deus** », et la cinquième à « **Travail ennoblit, paresse ravale** ».

« **Deus** » est modeste et exécutable ; il a le ton voulu pour une église de grand village, mais sa tour est peu gracieuse, surtout à la transition entre la maçonnerie et la flèche ; sa nef centrale est disproportionnée quant aux nefs latérales ; son jubé en fer sent quelque peu la camelote et n'est aucunement religieux.



Projet : Deus. *(Prime de deux cents francs.)*



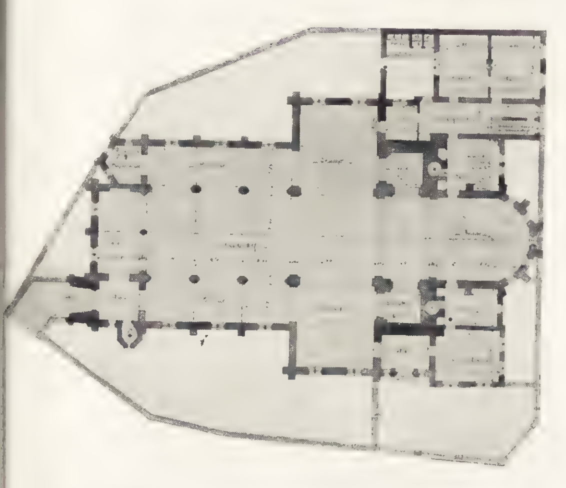
PLAN TERRIER.

Projet : Travail ennoblit, paresse ravale. *(Prime de cent cinquante francs.)* FAÇADE SUD.

« **Travail ennoblit** » est soigné, bien dessiné et détaillé, son plan est bon, son chœur élégant, quoique trop élancé ; son défaut dominant réside dans la tour, trop massive, tour de plaine à l'instar de nos tours de la côte ou de la Campine ; elle occupe la place d'un des bras du transept, ce qui offre des aspects disgracieux. Inexécutable en pays charbonnier.

Il reste alors trois projets, qui ne sont pas inférieurs aux deux précédents, mais qui pèchent par quelque défaut capital. Le premier (**Écusson**), quoique seulement esquissé, dénote un véritable artiste, qui connaît les proportions et dont l'imagination est pleine de hardiesse. Son plan est fort curieux. Il se ressent assez bien des méthodes employées en Allemagne et en Hollande. Ce qui l'a fait écarter, c'est le manque absolu d'adaptation (encore une église de plaine) et aussi l'insuffisance de devis. Le projet coûterait au moins le double de la somme concédée. Il est beaucoup trop hardi pour le pays ; ses voûtes, de 20 mètres sous clef, sont supportées par des colonnettes d'un diamètre plutôt faible [1].

1. Nous serions très désireux de publier une partie de ce projet, mais les plans n'ont pu être reproduits, n'étant que des esquisses à la mine de plomb.



PLAN TERRIER. **Projet : ✣**

Un autre projet (*marque :* ✣) comporte deux tours, une de chaque côté du chœur. Il n'est pas sans valeur, mais ne se distingue par aucune qualité marquante. C'est un projet bon, mais sans grande originalité.

Il nous est arrivé aussi une étude d'église en style byzantin, dont l'auteur est certainement un archéologue de valeur. Que n'a-t-il extériorisé ses connaissances et ses talents dans une forme plus adaptée à une commune belge, hennuyère et contemporaine !

Pourquoi ces coupoles, ces toitures plates, ces fenêtres minuscules, d'un autre climat et d'un pays de soleil et de clarté ? En Orient, le projet exécuté pourrait faire un effet monumental, mais il serait un non-sens dans nos contrées.

Au surplus, il faudrait à ce constructeur beaucoup plus que les 200,000 francs prévus [1].

Enfin, citons encore le projet « **Nocturne** », qui a de l'invention et un cachet rustique. Il se ressent de la nature des Ardennes : trop même, car c'est aux dépens du sentiment religieux; on y retrouve un fond de qualités sérieuses. Cet envoi n'est pas assez étudié ; si son auteur y avait mis plus de temps, s'il

1. Ce projet mérite la reproduction. Nous prions l'auteur de nous faire parvenir ses dessins originaux. Les copies photographiques ne sont pas susceptibles d'être reproduites.



Projet : ✣ FAÇADE ORIENTALE



FAÇADE NORD. **Projet : Nocturne.**

s'était mieux pénétré des données du problème, il serait certainement arrivé à meilleure place.

Le temps et l'espace nous manquent pour critiquer les autres projets. Il y a là encore bien des mérites et bien de bonnes études, mais dont l'ensemble n'est ni assez pondéré comme disposition, ni assez esthétiquement conçu pour pouvoir rivaliser avec les projets primés.



Une observation générale qui s'est imposée à nous avec force est la suivante : une des grandes difficultés du problème était la disposition du plan, par suite des proportions du terrain disponible. Or, à part quelques-uns, les concurrents ont soumis cette difficulté à une étude logique et soigneuse. Le très petit nombre s'est préoccupé seulement de loger dans ce cadre difficile une église et ses annexes, avec les aspects qu'on a l'habitude de leur donner. Presque tous ont tiré parti du terrain par des dispositions plus ou moins rationnelles, mais en tout cas raisonnées. Il n'ont pas craint une originalité nécessaire ou utile. Aussi la plupart ont donné à leur construction des aspects de vrai pittoresque.

Enfin, il est autre source de vraie beauté et de pittoresque sincère, que les principaux



PLAN TERRIER. **Projet : Nocturne.**

que bien des jeunes talents sont prêts à entrer dans la carrière.

Ce concours aura été pour tous un utile exercice ; pour plusieurs, espérons-le, un pas heureux dans la voie où ils sont entrés.

ERIAMEL.



Projet : Nocturne. FAÇADE ORIENTALE.

concurrents n'ont pas négligée : l'état des lieux environnants, les points de vue probables. Ce sont là deux grands points.

Par d'autres côtés encore, ce concours a montré, une fois de plus, que les études architecturales sont en progrès croissant et



Projet : Nocturne. FAÇADE OCCIDENTALE.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A BRUXELLES.

Nous recevons deux communications à propos de la place Poelaert.

I

On sait qu'à l'occasion des fêtes nationales récentes, la place Poelaert, à Bruxelles, a reçu une décoration — disons une transformation — complète. Car tout ce qui fait la place Poelaert monotone et laide a disparu sous un revêtement, sous de simili-constructions : plan, disposition, proportions, couleurs, tout a été modifié, remplacé. Le palais de Justice babylonien a été glissé à l'arrière-plan. Le côté dont il occupait le fond était certes le moins agréable. Les habitations, la verdure, les tours voisines entouraient le cirque des tribunes d'un cadre pittoresque, varié et proportionné. Quant à l'écrasant palais, la verdure prodiguée et les festons ne suffisaient pas à l'émouvoir. Dans

tout le reste soufflait une atmosphère de joie, de gaîté, de vie; lui seul restait renfrogné, inaccessible à un sentiment quelconque.

Les tribunes ont réduit les dimensions de la place Poelaert. Personne n'a trouvé que ces dimensions ne fussent pas suffisamment grandes. Quand il eut été rendu à la circulation, cet espace parut bien suffisant, proportionné à l'entourage et, de plus, animé non pas vide et triste comme l'immense place Poelaert de tous les jours.

Ce travail, sans qu'on l'ait voulu sans doute, a servi de leçon : leçon de couleurs, de proportions, de naturel et de vie, leçon dont nos bâtisseurs théoriciens feront bien de retirer quelque fruit.

G. Dy.

II

M. H. Carton de Wiart, dans son discours à l'école Saint-Luc de Saint-Gilles, traita des fêtes nationales, sujet bien d'actualité, et en déduisit l'esprit qui présida à ces fêtes.

Celles-ci démontrèrent, en effet, beaucoup de choses sous le rapport artistique et, en particulier, la nécessité de garnir et de meubler la place Poelaert. Cette place, semblable, d'habitude, aux grands déserts, parut s'être transformée à tel point que ces décors lui semblent à présent indispensables.

Ce n'est point dire que les pilones, les galeries, etc., devraient être érigés définitivement tels qu'ils sont. Non pas.

Les parterres au moins, divisant les grands espaces inutiles à la circulation la plus intense, charment l'œil et le reposent.

Que ne sont-ils bordés de trottoirs en mosaïques, tels certains squares d'Allemagne?

Un projet de pourtour ne serait pas fait pour déplaire, à la condition évidemment de ne pas nuire au panorama de Bruxelles et de ne pas entraîner à la danse des millions.

Voilà de quoi faire valoir la Walhalla de Thémis.

A. D.

A COMPIÈGNE

On procède à la démolition de la tour dite de Jeanne d'Arc, souvenir du siège fameux au cours duquel l'héroïne, dans une sortie, tomba aux mains des Bourguignons.

Cette tour n'était pas classée comme monument historique. Pareil classement ne peut être effectué sans le consentement du propriétaire; dans l'espèce, celui-ci avait fait défaut. Avisé de la menace de démolition, le Comité des sites et monuments pittoresques a essayé de sauver la tour de la destruction. Mais les prétentions du propriétaire étaient telles qu'on dut renoncer à l'espoir de la conservation par un arrangement quelconque.

P.

A OELS (*Silésie*).

Il existe à Oels (Silésie prussienne), au château du prince héritier, une ancienne chapelle qu'on fait remonter au xe siècle.

Au cours de la restauration, ce monument s'est effondré. La tour, l'abside et le caveau sont seuls demeurés intacts. La cause du sinistre serait assez curieuse : les piliers portant les voûtes étaient creux. Ce fait n'était soupçonné par personne au début des travaux.

Voici que l'on craint pour la ruine de l'aile nord du château, dont la partie élevée au xvie siècle inspire seule quelque confiance.

B. W.

A ZUTPHEN (Pays-Bas).

Au début de cette année, on a découvert, à la voûte sous la tour de l'église de Zutphen, d'anciennes peintures, représentant principalement des rinceaux de branches, terminées en fleurs et en têtes humaines. Leur restauration a été décidée et le peintre P. Helweghen a déjà entamé les études à cet effet. Or, on a relevé ainsi que, sous ces peintures, s'en trouvent de plus anciennes, exécutées avec plus de perfection. On s'efforce de ramener ces dernières et de les combiner avec les autres.



BIBLIOGRAPHIE.

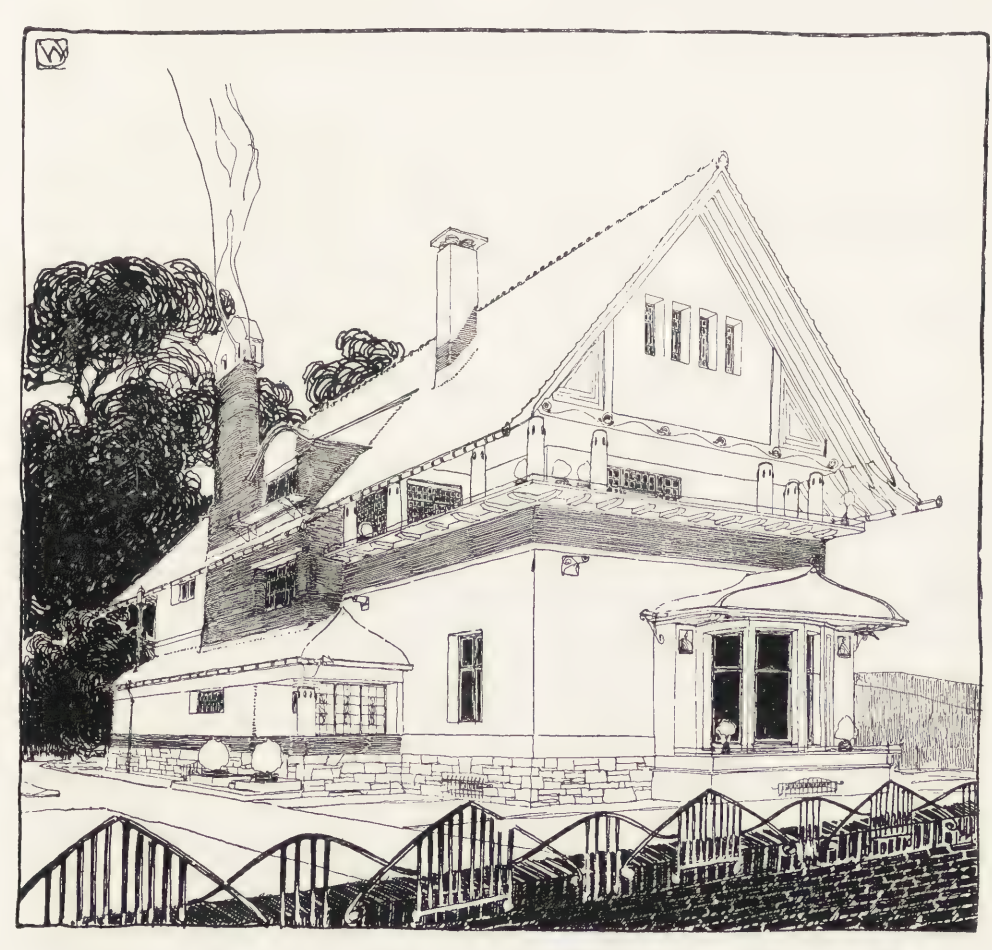
DAS HAUS DES BURGERS, par F. W. JOCHEM ; 5 plaquettes in-8° carré, sous farde, Stuttgartt, Jul. Hoffmann, 10 mk.

Ce petit ouvrage constitue l'édition fort artistique de cinq projets d'habitation détaillés et exposés en 54 dessins à la plume.

Dès l'abord, la vue de ces projets rend frappants la fantaisie de leur agencement et le principe rationnel de leur conception.

A côté d'une originalité qu'on souhaiterait parfois de meilleur aloi, plus conciliable avec la solidité et le goût de la construction, on y trouve la reprise, un peu craintivement avouée, des anciennes et bonnes traditions de l'architecture.

Les projets publiés, quelque sérieuse que puisse être leur valeur esthétique et pratique en elle-même, paraissent peu adaptables chez nous. Les types consacrés par l'usage et l'expérience, basés sur les exigences séculaires des mœurs,



Grav. extraite de « Das Haus des Bürgers ». Arch. F. W. Jochem.

PROJET D'HABITATION.

sur les conditions de l'existence nationale, sur la capacité des matériaux locaux valent certes mieux que toutes les innovations exotiques et conservent, en outre, à notre pays ses caractéristiques physiques et son pittoresque traditionnel.

Je ne suis pas sûr cependant que le genre publié par M. Jochem ne soit pas plus ou moins convenable à certaines de nos contrées, par exemple les Ardennes. Certainement, l'art de M. Jochem est pénétré des principes de Raison et de Nature. Quand, dans l'application, nous trouvons de la fantaisie, celle-ci ne peut être condamnée *a priori*. Cet indice de personnalité justifie un examen bienveillant. Et nous voyons, dans les dispositions adoptées par M. Jochem, plus d'une combinaison ingénieuse et caractéristique.

Nous pouvons cependant faire remarquer que les intérieurs sont peu concluants comme adaptation. Ils s'appliqueraient aussi bien à tout autre projet. Ce sont plutôt des exemples d'ameublement que des applications à des conditions données. Au fait, ceci constitue peut-être, pour nous tous, un avantage et un agrément : celui de nous présenter d'intéressants exemples, d'autant plus utiles que leur cadre est moins rigoureux.

Il y a du bien à dire de la manière simple et jolie dont les projets sont présentés mais qui pourrait être, documentairement parlant, plus indicative.

La forme de l'édition n'est pas plus neuve en soi que le fond qu'elle contient : elle est originale cependant pour nos tempéraments artistiques modernes, c'est-à-dire abâtardis.

EGÉE.



L'*APOSTOLAT DE L'ART*, par l'abbé L. ETIENNE, broch. in-8°, 16 p.— Tournai, Union artistique, 39, rue Royale, fr. 0.35.

Les secrets de la Divinité sont révélés par la splendeur de ses œuvres. Le Monde est un magnifique symbole. L'homme peut lire ce ymbole et nos pères avaient les yeux grands ouverts au spectacle du monde. Redire éloquemment les entretiens de l'homme avec la nature, c'est le secret des artistes ; montrer l'image de Dieu dans ses œuvres, c'est la mission de l'artiste chrétien. Dans cette mission, l'artiste est un apôtre, un auxiliaire du prêtre. Telle est la profonde pensée que M. l'abbé Etienne a développée dans une conférence aux anciens élèves de l'Ecole Saint-Luc de Tournai. Il l'a fait en un style élevé et original, vif d'allures et plein d'images saisissantes, dénotant de l'érudition et aussi, à la vérité, quelque peu d'éclectisme.

Lecture recommandable à la jeunesse artistique.

EGÉE.



L*E BULLETIN de la trente-septième réunion de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc* vient d'être distribué. Il relate les intéressantes études entreprises par la Gilde au cours de son excursion en Bourgogne. A remarquer trois illustrations dues au talent photographique de M. Jos. Casier. Deux d'entre elles se rapportent à de fort beaux travaux d'ameublement en bois : une chaire de vérité et un lutrin recueillis dans l'église de Montréal. A la même église appartient un curieux retable composé de cinq sujets et de deux figures de saints, en bas-relief creusé dans l'albâtre. Les sujets représentent : au centre, la messe de saint Grégoire ; à droite, l'annonciation et l'adoration des mages ; à gauche, l'assomption de Notre-Dame et son couronnement. On rapprochera l'annonciation et l'assomption des deux compositions publiées jadis par le *Bulletin* [1] et — l'exemple actuel tend à l'établir — provenant sans doute d'anciens rétables. Tous les caractères de ces travaux sont identiques : c'est le même genre expressif, fort, traditionnel — voire hiératique — qui révèle les produits dont l'école de Nottingham, croit-on, inonda jadis une partie du continent.

E. G.

1. *Bulletin*, 2e année, p. 351, et 3e année, p. 319.

L'ART ET LES FÈTES POPULAIRES.

Sous ce titre nous publions le magnifique discours prononcé à la distribution des prix de l'Institut Jean Bethune, École Saint-Luc de Saint-Gilles-Bruxelles, le 30 juillet 1905, par M. H. Carton de Wiart, membre de la Chambre des représentants, Président du Comité.

Mesdames, Messieurs,



L'UN après l'autre, Gand, Tournay, Bruxelles, Schaerbeek, Liége, Molenbeek-Saint-Jean ont vu naître et se développer des Écoles Saint-Luc.

Bruxelles-Saint-Gilles vient, à son tour, d'entrer dans le cycle.

Dès 1862, quelques hommes d'élite eurent la claire vision de la nécessité qui s'imposait de relever les métiers en relevant les artisans. Ils conçurent le dessein hardi, et qui parut tout d'abord chimérique, de restaurer la tradition chrétienne à tous les degrés de la production artistique.

Lentement, mais sûrement, leur œuvre grandit à travers les difficultés et en dépit des contradictions, qui sont non seulement la loi de toutes les entreprises humaines, mais qui sont aussi la condition de tous les progrès. Car on ne s'appuie, n'est-ce pas, que sur ce qui résiste ?

Et aujourd'hui, l'expérience étant faite, les juges les plus autorisés rendent hommage et commencent à rendre justice à ces initiateurs. Ils reconnaissent que les Écoles Saint-Luc ont sauvé de la léthargie, sinon de la mort, notre enseignement des industries d'art qui étouffait sous la chape des routines académiques. Ils proclament que ces écoles réalisèrent une idée aussi géniale qu'opportune, en reléguant au second plan l'étude de la forme d'art, pour s'appliquer à l'étude des matériaux et de l'outillage propre de chaque métier. Les économistes leur font honneur d'avoir contribué à augmenter d'importance et de valeur la production des industries d'art dans un pays que ses frontières étroites et sa population débordante condamnent, sous peine de mort, à vaincre la concurrence étrangère, non seulement à l'intérieur, mais dans les pays d'exportation. Bon gré, malgré, qu'ils le sachent, qu'ils ne le sachent pas ou qu'ils feignent de ne le point savoir, les théoriciens et les praticiens de l'enseignement technique, s'ils ne veulent piétiner sur place, sont réduits à s'inspirer des principes pédagogiques et souvent des méthodes de Saint-Luc. On en voit qui, au moment même où ils dénigrent ou méconnaissent l'enseignement de Saint-Luc, copient tant bien que mal cet enseignement. Ainsi, dans une ode fameuse, Lefranc de Pompignan met en scène ces sauvages qui insultaient le soleil :

> Tandis que ces monstres barbares
> Poussaient d'insolentes clameurs,
> Le dieu, poursuivant sa carrière,
> Versait des torrents de lumière
> Sur ses obscurs blasphémateurs. *(Rires.)*

Et s'il fallait, pour achever de démontrer l'excellence de l'œuvre, faire appel à un dernier témoignage, les chiffres, dans leur

brutale éloquence, nous diraient quels fruits l'arbre de Saint-Luc a déjà donnés.

Dans ces vingt dernières années, neuf directeurs d'écoles professionnelles, industrielles ou académiques, quarante et un professeurs de ces diverses écoles, cinq professeurs chargés des cours graphiques aux universités, quinze architectes en titre de nos provinces et de nos villes, soixante et un architectes marquants, vingt-six fonctionnaires et dessinateurs des Travaux publics, soixante-deux entrepreneurs de travaux publics, quarante-huit maîtres ébénistes, trente-quatre patrons sculpteurs, vingt-deux patrons peintres décorateurs, dix-neuf artistes de la verrerie d'art, vingt-six artistes du métal, trente-sept dessinateurs d'industries diverses : dentelles, étoffes, broderies, typographie, plus de quinze cents élèves ayant acquis, grâce à l'enseignement reçu aux Écoles Saint-Luc, une situation honorable dans les divers ateliers des métiers d'art !

Mais l'œuvre n'a pas atteint son zénith. Incessamment elle progresse. Et la fondation de cette école de Bruxelles-Saint-Gilles marque une nouvelle et glorieuse étape. Créée aux confins de quartiers neufs et prospères, elle va s'alimenter de l'afflux d'une population ouvrière compacte, intelligente, active, qui souffre surtout, malgré d'autres efforts auxquels je rends hommage, d'être encore trop abandonnée à elle-même, et qui trouvera ici une pépinière d'artisans d'élite. Et vraiment cette école dernière venue, comme les derniers enfants dans les familles nombreuses, a toutes les chances et les faveurs. A elle l'honneur d'être placée sous le patronage d'un nom particulièrement cher à tous les amis de Saint-Luc, d'un nom qui montera dans la gloire, à mesure que l'histoire de l'enseignement industriel et artistique en Belgique sera mieux connue et mieux comprise : le nom de Jean Bethune. A elle l'inappréciable bonne fortune d'avoir à sa tête, en qualité de directeur, celui qu'on pourrait appeler, suivant une belle expression du moyen âge, le *maître de l'œuvre*, — ce conducteur d'hommes et cet organisateur par excellence qui attire le succès comme l'aimant attire le fer, — ce savant toujours averti, cet artiste toujours inspiré, ce religieux toujours modeste, d'une humeur toujours souriante et d'un dévouement toujours en éveil, qui fait surgir de notre sol non seulement des édifices et des œuvres d'art, mais des talents, des caractères et des âmes, — qui réalise ainsi, à la gloire du pays et de l'Église et au profit de nos travailleurs, une des tâches les plus nobles et les plus utiles qui soient, — qui est pour tous une leçon vivante, — et qui est le seul à ne pas s'en douter ! *(Vifs applaudissements.)*

Ah ! pour vous louer dignement au nom de tant d'amis connus et inconnus, pour vous remercier, vous et vos collaborateurs, au nom de cette population ouvrière saint-gilloise qui recueille déjà vos bienfaits, pour rappeler au public choisi qui se presse ici les principes dont l'observance assurera le succès de cet Institut nouveau qui sera un institut modèle, pour dire toute notre gratitude et toutes nos espérances, je n'ai, cher Frère Marès, qu'un seul titre, et j'en ressens l'insuffisance : c'est ma bonne volonté.

Mais je me souviens que c'est vous qui m'avez poussé à cette tribune. Peu habitué à vous ménager vous-même, vous n'avez pas considéré la faiblesse de mes moyens et

la pénurie de mes loisirs. Après m'avoir investi de la présidence du Comité de l'Institut Jean Bethune, par un de ces coups d'audace où je ne reconnais pas votre habituelle clairvoyance, vous m'avez dit : « M. le Président du Comité, vous avez la parole. » *(Rires.)*

Et le très indigne Président du Comité a bien dû obéir. C'est ainsi, je me figure, qu'aux temps de la décadence mérovingienne, les rois fainéants obéissaient aux maires du Palais... *(Nouveaux rires.)*

Esclave de l'obéissance, laissez-moi, Mesdames et Messieurs, en réclamer du moins le bénéfice. L'obéissance, si elle a ses ennuis, a ses compensations. Elle déplace les responsabilités. Et si, comme je le crains, je déçois aujourd'hui votre attente, vos reproches devront en bonne justice passer pardessus ma tête pour atteindre en plein cœur



Cliché de l' « Illustration Belge. » Phot. Degreef.

TOURNOI DE CHEVALERIE. LE COMTE DE CHAROLAIS.

celui qui, en me poussant ici, porte seul la lourde responsabilité de son choix.

Il est d'usage que les distributions des prix, aux Écoles Saint-Luc, soient l'occasion de quelque discours relatif à l'un ou l'autre problème d'art ou de technique. Et j'ai la conscience, presque le remords, d'avoir ainsi développé moi-même, il y a cinq ans, de trop longues considérations au sujet de notre art décoratif contemporain.

M'excuserez-vous si je vous parle aujourd'hui plus brièvement d'une question qui me tient non moins à cœur : L'art et les fêtes populaires...

A défaut d'autres mérites, ces réflexions auront du moins celui de l'actualité,—puisque c'est au beau milieu de nos fêtes nationales que la sommation du cher Frère Marès est venue me surprendre.

Ces fêtes, vous les avez vues. Toute la Belgique les a vues. Mais je ne sais si ceux qui en furent les témoins ont suffisamment dégagé, sous leur apparence de réjouissances et de divertissements populaires, le symbolisme qui les justifiait. Dussé-je être taxé d'illusionisme, il me semble y avoir découvert, en même temps qu'une très belle manifestation de patriotisme, une nouvelle preuve d'un réveil de notre art national, réveil auquel les Écoles Saint-Luc, qui sont les gardiennes les plus autorisées de nos traditions artistiques, ne peuvent demeurer insensibles.

Ce fut tout d'abord, un beau dimanche, le cortège des mutualités. Fête simple et solennelle, grave et joyeuse à la fois, de ces milliers d'associations surgies dans nos polders flamands comme dans nos bruyères campinoises, au pays noir comme aux hautes fagnes de nos Ardennes, — associations tutélaires et prévoyantes, où la fraternité humaine, — disons mieux, la fraternité chrétienne, — entoure les individus d'un réseau de garanties contre toutes les infortunes de l'existence.

Puis ce fut l'*Ommeganck,* défilé des sociétés et des confréries, ressuscitant ces vieilles gildes et ces vieux métiers qui furent les cadres de notre nationalité. Voyez les passer dans le sillage des fanfares : sociétés musicales ou littéraires, groupes de tireurs à l'arc ou à l'arbalète, joueurs de boule, de balle ou de crosse. Elles défilent. Et à leur tête passent les drapeaux lourds de broderies, ou les étendards qui rutilent au soleil comme des flammes multicolores. C'est une vague d'or, de velours et de soie qui déferle dans le cadre prestigieux de notre Grand'Place.

Suivez les anneaux du cortège qui serpente. Il est tel à peu près que ceux dont les tableaux fameux de Denis Van Aesloot nous ont gardé le souvenir. L'ordre du cortège n'a guère changé. Les étendards à peine. Ce sont les mêmes géants bonasses qui ouvrent et qui ferment la marche, se dandinant et se trémoussant pour la joie des petits et des grands. Et l'on a vu, une fois de plus, le bourgmestre descendre l'escalier des Lions pour serrer la main de Janneke et baiser cérémonieusement celle de Mieke.

Certes, les costumes ont varié. Le modernisme a fait son œuvre égalitaire. Et l'on voit, au lieu des prévôts et des syndics avec leurs fraises empesées ou leurs amples manteaux de brocart, des présidents congestionnés en leurs faux-cols et leurs habits trop étroits, et qui s'avancent pesamment

derrière les cartels aux médailles tintinabulantes, tout en s'épongeant le front et en jetant un coup d'œil d'angoisse vers le *Cygne* ou la *Maison des Brasseurs,* où les attend le lambic des grands jours. *(Rires.)*

Ne riez pas ! C'est notre vieil esprit d'association qui passe avec toute la prud'homie et la bonhomie qui l'inspirent aujourd'hui comme au temps jadis.

Et, à peine l'*Ommeganck* a-t-il fini de défiler, voici venir la procession de Sainte-Gudule. Notre esprit d'association, c'est la religion qui le consacre. Elle l'affirme à son tour. Elle a été l'armature des métiers et des gildes. Elle reste, elle doit rester l'argument le plus décisif de nos mutualités et de tous ces groupements fraternels qui fleurissent au grand soleil de la liberté belge.





LE CORTÈGE HISTORIQUE, GROUPES DE LA PÉRIODE COMMUNALE. Phot. Degreef.

La pompe de cette procession dit aussi le respect de notre tradition la plus chère : la fidélité religieuse de ce pays, qui fut toujours un sol ingrat aux hérésies, fécond en vocations, — fidélité qui exige son affirmation publique par les processions campagnardes ou citadines, par des marches locales comme celles de Fosses ou de Walcourt, par d'impressionnants cortèges de pénitents comme ceux du Saint-Sang ou de Furnes, par des pèlerinages en troupes, comme ceux de Montaigu ou de Hal.

Le soir même, à Laeken, la foule se massait autour du monument commémoratif de Léopold Ier. Ce qui s'exprimait dans les discours, ce qui chantait dans les cantates,

c'était l'esprit de loyalisme reconnaissant envers Léopold le Sage, ce grand souverain qui, en des heures anxieuses, consentit à diriger notre nationalité chancelante et parvint à l'affermir, soucieux toujours de nos institutions et de nos traditions.

Et c'était ainsi que quinze jours plus tôt, le 2 juillet, sous les frondaisons de Tervueren qui prolongent la forêt de Soignes, notre bois sacré, on voyait s'exalter la même reconnaissance de la Nation envers son souverain d'aujourd'hui, qui l'a dotée, à travers tant de peines, de sacrifices et de convoitises, d'un empire colonial qui prolonge notre patrie sous l'équateur, et dont la haute intelligence s'emploie sans repos à nous faire une Belgique plus grande : plus grande par la valeur et l'énergie de ses enfants, plus grande par l'expansion de leur activité. *(Applaudissements.)*

Le mercredi suivant, c'était l'ouverture de l'Exposition d'art ancien bruxellois.

Allez-y, vous y verrez quelques-uns de nos beaux retables, quelques-unes de nos belles tapisseries, souvenirs de ces âges glorieux où le pur souffle chrétien faisait éclore sur notre sol les cathédrales et les beffrois, comme des fleurs mystiques parmi les vaillantes chansons des compagnons.

Vous y verrez aussi quelques spécimens de ces industries plus humbles : ferronneries et faïences qui faisaient descendre l'art dans la vie intime de nos aïeux, qui l'introduisaient à chaque foyer, qui en faisaient le bon compagnon de chaque jour.

Et ces hérauts qui clament leurs défis courtois, ces seigneurs qui s'empressent au pas d'armes, ce tournoi imité de celui qui fut tenu sur le marché de Bruxelles, le premier dimanche de Carême de 1452, c'est l'évocation de cette période bourguignonne, si élégante et si fastueuse, qui connut, en même temps qu'une première réalisation, d'ailleurs imparfaite, de l'unité nationale, l'exubérante floraison de notre sentiment artistique.

Fête des yeux ! Fête des tympans ! Au son des fifres et des hautbois, qui vrillent l'air de leurs notes grêles et mélancoliques, succède la fanfare des « bazuinen », éclatante et grave. Voyez les groupes ou les masses que forme, autour des seigneurs cuirassés de fer et de cuivre et des destriers aux caparaçons blasonnés, la cohue des écuyers bannerets et servants, des musiciens, des pages et des bouffons. La lumière de juillet s'y joue avec délices, et quand le mestre du camp a donné le signal de la joute, les cimiers d'or, dans le galop héroïque des chevaliers, brandissent des allumailles de reflets. La foule acclame ! Fête des yeux et des tympans, sans doute, mais qui remue au tréfonds de nos cœurs cet amour traditionnel des couleurs vives et de la décoration symbolique dont le XVe siècle marqua le paroxysme.

Vendredi, ce fut la grande fête, la journée glorieuse. Le matin — et il devait en être ainsi — le *Te Deum* solennel dans notre vieille collégiale, hommage de soumission d'un pays indéfectiblement catholique, qui développa mieux qu'aucun autre l'institution monastique, qui fut le premier aux Croisades avec Godefroid de Bouillon et qui en revint le dernier avec Charles-Quint, qui, sous Philippe II, préféra même sa foi à son indépendance, qui, sous Joseph II, sous la Convention, sous Guillaume Ier, résista

avec opiniâtreté à toutes les entreprises qui furent tentées contre sa foi ! Hommage de reconnaissance d'un peuple que la Providence protège d'une façon si évidente et auquel elle a réservé l'insigne honneur de montrer au XXe siècle ce que peut faire une nation catholique, maîtresse de ses destinées, placée en face des plus graves pro-



LE CORTÈGE HISTORIQUE.
PÉRIODE COMMUNALE.

blèmes qui agitent les États modernes.

Fidèle à son Dieu, le pays est fidèle à sa Constitution. A la fête patriotique, on vit aussi le présent confirmer le passé. Le spectacle évoqua les principes politiques qui furent toujours les nôtres : le choix du souverain par la nation, la collaboration effective de celle-ci à la souveraineté, la pratique loyale de toutes les libertés. Ailleurs, on affiche le nom de ces libertés sur les murs... comme on le fait des objets perdus. Ici, elles sont gravées dans nos cœurs comme des préceptes vivants. *(Appl.)*

Le soir venu, deux mille bourgmestres banquetaient dans le temple de la Justice. Ce fut notre vieille autonomie communale qui, fêtant à son tour le glorieux anniversaire, fraternisa avec les trois pouvoirs. Et si la grave coupole de Thémis en fut un peu échauffée, si le tableau trop belge jura avec le cadre trop babylonien, quoi d'étonnant en un pays qui n'est pas seulement celui du grand juriste Wynants, mais



Phot. Degreef. Grav. extr. de « l'Illustration Belge ».

LE CORTÈGE HISTORIQUE. PÉRIODE COMMUNALE

aussi celui de Jordaens et de Teniers ? *(Rires.)*

Et le lendemain, dans une ordonnance pompeuse et truculente, défila à travers nos rues bruxelloises un fastueux cortège. « De tout temps, disait Taine, dans sa Philosophie de l'Art, les Belges ont aimé les kermesses, les fêtes de Gayant, les défilés des corporations, la parade et l'étalage des costumes et des étoffes [1]. » Ici, encore, triomphent nos vieilles industries d'art. Les groupes historiques en riches vêtements, les chars allégoriques y disent les jours du passé. Une soldatesque multicolore rappelle les péripéties ou les souffrances des périodes étrangères qui couvrirent nos provinces de ruines de toutes sortes et sous lesquelles notre nationalité s'obstina pourtant à rester fidèle à elle-même. Cette nationalité qui défend le sol contre les convoitises romaines lutta à Woeringen contre l'autocratie impériale, à Groeninge contre les tendances annexionistes françaises. Le particularisme communal, la monarchie personnelle d'un Philippe le Bon, la Tourmente espagnole la contrarient tour à tour. Elle va succomber... Non, voici la réaction qui s'affirme, qui s'accentue avec la Révolution brabançonne, avec la guerre des Paysans. Et si la Révolution de 1830, d'une étonnante audace, fut couronnée d'un étonnant succès, ce fut non seulement parce qu'elle était cent fois justifiée par l'imposition arbitraire de la Loi fondamentale et son exécution plus arbitraire encore, — ce fut non seulement parce que Palmerston obligea les Puissances à consentir au fait accompli, — ce fut non seulement parce qu'un souverain, sage entre tous, consolida l'œuvre encore chancelante, mais ce fut surtout parce que notre nationalité, dont tant d'obstacles avaient pu refouler la sève sans jamais la tarir, exigeait enfin, malgré tout et en dépit de tout, son plein épanouissement ! Et cette nationalité, enfin indépendante, surgit au dernier acte du cortège en une émouvante apothéose. *(Applaudissements.)*

Oui, sous ce déploiement de réjouissances, est apparu quelque chose de l'âme belge, quelque chose de notre patriotisme, qui est l'équation des individus que nous sommes avec notre terre féconde et variée, avec notre milieu historique et économique, qui est aussi la communion des générations actuelles avec les aïeux dont nous poursuivons l'œuvre et dont nous conservons pieusement l'esprit.

J'ajoute qu'on a pu y voir un réveil de notre art national et comme une confirmation des tendances que nos Écoles Saint-Luc ont remises en honneur.

Que tout fût également admirable dans ces fêtes, certes, je ne le prétendrai point ! Ceux que le scrupule artistique domine y auront repris plus d'une faute. La décoration de notre chère collégiale de Sainte-Gudule en style Louis-Philippe dut les offusquer. Ils regrettèrent sans doute que ce prestigieux spectacle du tournoi eût pour décor un ancien hall des machines. Et quelques-uns des chars du cortège, pour avoir été confiés cette fois à des artistes, n'apparurent point d'un goût impeccable.

Mais pourquoi s'arrêter à ces détails ? Dans des fêtes populaires, c'est l'impression

1. *Philosophie de l'Art*, I, p. 298.

d'ensemble qui importe. Et nous avons vu vraiment, en ces quelques jours, s'affirmer l'âme belge et l'âme catholique. On ne se figure point des fêtes analogues sous le ciel léger de la France, moins encore dans l'athmosphère puritaine des pays protestants.

(A suivre.)

QUELQUES NOTES CONCERNANT LES PONTS.

DÈS les temps les plus reculés, les peuplades éparses sur le globe terrestre ont dû ressentir la nécessité de créer des voies de communication, soit parce que l'accroissement de la population leur imposait la fondation de nouvelles cités qu'il fallait relier entre elles, soit parce que le développement de l'industrie et l'extension du commerce les incitaient à faciliter leurs relations avec leurs voisins pour l'écoulement du trop-plein de leurs produits ou pour l'acquisition de certains objets indispensables.

L'établissement, sinon la construction, de voies de communication régulière ou de routes remonte donc à une haute antiquité.

Sans nul doute, dès l'origine, on se heurta à des difficultés considérables, nous dirons même insurmontables, pour les faibles moyens dont la civilisation naissante pouvait disposer. Parmi ces difficultés, la seule dont nous voulons nous occuper en ce moment, à savoir : celle du passage des cours d'eau, est certes une des plus graves et des plus complexes que le génie humain ait eu à vaincre.

Le passage à gué, en barque ou sur des barques assemblées, offrait de multiples inconvénients, et l'on songea bientôt à assurer les communications d'une manière permanente au moyen d'ouvrages appelés ponts.

Le premier pont fut probablement un tronc d'arbre jeté accidentellement ou inten-



PONT DE LIANES.



PONT DE BRANCHAGES SUR LA BALASAN (SIKKIN ANGLAIS).

Cliché extrait des « Missions Belges.



PONT PRIMITIF : TRONC D'ARBRE.

tionnellement en travers d'un ruisseau ou d'une petite rivière. Dans les contrées dotées par la nature d'une végétation luxuriante, on imagina l'ingénieux pont suspendu fait de lianes ou de branchages. Ailleurs, on roula des quartiers de rochers dans le lit du cours d'eau ou bien on entassa des pierres que l'on reliait parfois au moyen d'asphalte ou d'un autre ciment, de manière à constituer des appuis pour un tablier construit avec des troncs d'arbres plus ou moins équarris. Ailleurs encore, on planta des supports en bois et, ainsi qu'on l'a fait pour l'accès aux habitations ou aux dépôts de vivres, dans les cités lacustres, on enfonça des pilots qui servaient de soutien aux planches et aux madriers d'un tablier fixe ou mobile.

L'idée d'utiliser des piles devait, après tout, se présenter assez naturellement à l'esprit : le problème du passage de larges cours d'eau est ramené, en effet, par une application rationnelle, à celui très aisé des ruisseaux et des petites rivières, la distance entre les points d'appui artificiels devenant aisément franchissable lorsqu'elle n'excédait pas la longueur des arbres que l'on pouvait employer.

Ce système par travées est, au surplus, tellement logique, que, de nos jours et hormis dans des cas particuliers que nous n'énumérerons pas ici, il est encore généralement adopté, bien entendu avec les modifications dictées par des connaissances approfondies de la technique, des matériaux et surtout de la stabilité.

Il n'est pas douteux que les piles, établies comme nous venons de le dire, ne résistaient pas longtemps à l'action destructive des courants et des glaçons. Le premier soin des constructeurs fut donc de rechercher le moyen d'assurer la vitalité de ces supports et de les garantir contre les éléments.

Nous savons qu'à *Babylone*, vers l'an 1900 av. J.-C., existait, sur l'*Euphrate*, un pont de plus de 200 mètres de longueur, dont les piles étaient érigées avec des pierres équarries ; les joints entre les



HABITATIONS LACUSTRES AVEC PONT.



PONT SUR LE RHIN, A BONN.

Ce pont est l'un des plus remarquables, surtout au point de vue esthétique, que l'Allemagne ait construit en ces dernières années. Il se compose de trois



PONT DU GARD. Gravure extraite des « Grondbeginselen van de Geschiedenis der Bouwkunst, door A. VAN HOUCKE ».

pierres étaient nourris de plomb et les assises elles-mêmes agrafées les unes aux autres par des barres de fer scellées au plomb.

Du côté amont, les piles présentaient la forme d'un bec, lequel avait pour fonction de diviser le courant et de réduire, par conséquent, l'action des eaux sur la maçonnerie.

Ainsi que l'a dit un de nos anciens professeurs, l'éminent ingénieur *Wolters*, « la composition de cet ouvrage et cette dernière disposition surtout sont si judicieuses, si conformes aux règles de la science qu'on doit douter que le pont de *Babylone* soit le premier qui ait été établi, et l'on se demande si les *Chaldéens,* installés entre l'*Euphrate* et le *Tigre*, près de 3,000 ans av. J.-C., ne sont pas venus d'une contrée où déjà l'art des constructions avait atteint un certain degré de perfection » ?



L'invention de la voûte appareillée a été longtemps attribuée aux *Etrusques,* mais les découvertes modernes ont prouvé que les *Assyriens* connurent ce système et qu'ils y recoururent, notamment dans l'établissement des égouts et des conduites d'eau [1].

Le vrai mérite des *Etrusques* consiste dans l'application de la voûte appareillée aux constructions proprement dites, mais il était donné aux *Romains* d'en faire, les premiers, la base d'un système d'architecture qu'ils utilisèrent judicieusement dans les ponts et les aqueducs et qui contribua à donner à ces ouvrages un cachet d'art incontestable.

Tels sont, pour ne citer que quelques ouvrages de l'espèce, que nous pouvons encore admirer aujourd'hui : le pont d'*Alcantara* (Espagne), long de 188 mètres, large de

1. Voir *Grondbeginselen van de Geschiedenis der Bouwkunst,* par A. VAN HOUCKE, t. I, p. 43.



Grav. ext. du Guide du Great Eastern Railway.

PONT DES TROIS CHEMINS, A CROWLAND, PRÈS DE PETERBOROUGH (ANGLETERRE).

8 mètres et haut de 60 mètres, avec six arches, d'ouvertures différentes, érigé en l'honneur de l'empereur *Trajan ;* le pont de *Sommières*, sur la *Vidourie,* avec sept arches placées symétriquement : l'arche du milieu mesurant $14^{m}50$ de portée, les suivantes $9^{m}10$, les troisièmes $6^{m}75$ et celles vers les culées, $4^{m}85$; le pont *Flavien,* à *Saint-Chamas* (Bouches-du-Rhône), qui ne comporte qu'une arche dont chaque culée est surmontée d'un arc de triomphe ; le pont sur la *Moselle,* à *Trèves,* etc.

Tel est aussi l'aqueduc, connu sous le nom de pont du *Gard,* qui servait effectivement de pont, mais dont la destination principale consistait à servir à l'amenée dans la ville de *Nîmes* des eaux d'*Aure* et d'*Airan,* au-dessus de la vallée du *Gard*.

La gravure ci-contre nous dispense de toute description [1].

Fait digne de remarque, malgré le nombre considérable de ponts et d'aqueducs édifiés par les *Romains* dans toutes les contrées de leur vaste empire, bien peu de ces monuments existent encore autrement qu'à l'état de ruines.

Il faut chercher la principale cause de leur destruction dans le manque de connaissances, chez leurs auteurs, en matière de fondations sous eau ; ces ouvrages ont péri par le défaut de résistance de celles des piles qui avaient été établies dans le lit des cours d'eau : si leur disparition avait été occasionnée par les dévastations de la guerre

1. Voir les dimensions, dans l'ouvrage cité en la note précédente, t. I, pp. 149 et 150.



PONT DES TROUS, SUR L'ESCAUT, A TOURNAY.



PONT SUR LA DYLE, A MALINES.

sibles ; c'est le cas pour beaucoup d'entre eux et notamment pour l'aqueduc de *Jouy,* près d'*Ars-sur-Moselle* (Lorraine), dont seules les arcades sur le penchant des collines qui encadrent la vallée sont restées debout.

Peut-être faut-il attribuer aussi au peu d'étendue des connaissances et à la pénurie des moyens de bâtir le fait que les *Romains* n'ont pas eu recours au système d'arc unique ou que, tout au moins, ils n'aient pas cherché à réduire au strict minimum le nombre des piles et, partant, celui des arches.

ou à la suite des exigences d'une circulation ou d'une navigation plus intenses, on n'eût pas seulement retrouvé des supports placés précisément aux endroits insubmer-



PONT SUR LA MEUSE, A JAMBES-LEZ-NAMUR.

Phot. Gilles Ledoux.



VIEUX PONT, A BRUGES. Phot. Stouffs. Cliché extrait de « l'Illustration Belge ».

Après les invasions des barbares et la chute de l'empire romain, l'art du constructeur se releva très lentement et le moyen primitif, perfectionné sans doute, des ponts de bateaux dut être employé en règle générale.

Même au moyen âge, en cette ère de prospérité inouïe pour l'architecture rationnelle, on ne doit guère avoir érigé de ponts différant autrement que par les formes de l'arc et des moulures, et par les constructions défensives, de ceux des *Romains*.

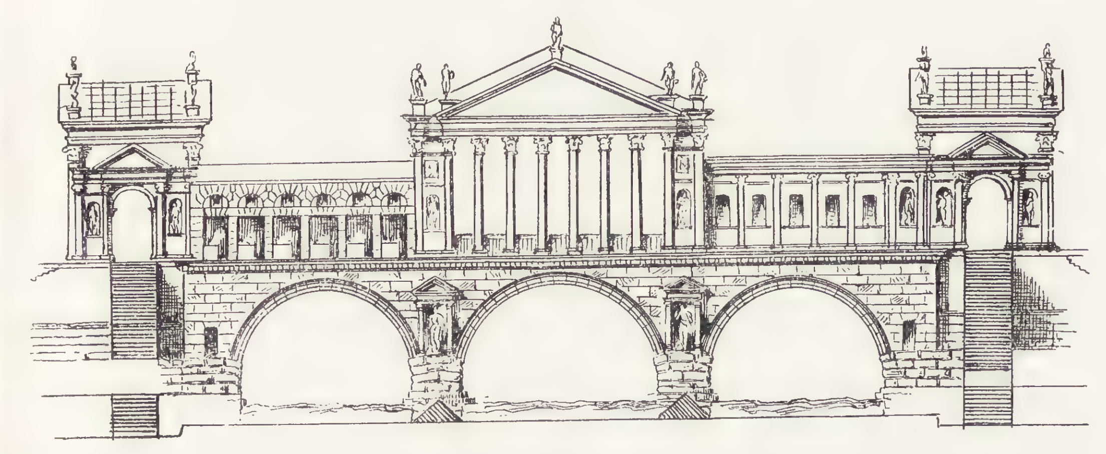
Citons, pour son originalité, le pont des Trois-Chemins de *Crowland* (Angleterre).

Les rares exemples que nous possédons encore dans notre pays, comme les ponts de *Tournay*, de *Malines*, de *Jambes*, de *Huy*, etc. [1], témoignent cependant d'un grand souci artistique ; toutefois, moins que jamais, l'on parvint à supprimer les piles, qui constituent toujours un danger permanent pour la navigation et une entrave au dégagement des glaces ou à l'écoulement des eaux provenant de crues extraordinaires et subites.

La renaissance n'a pas à son actif de ponts très remarquables.

Les arcs surbaissés ou en anse de panier, plus fréquemment employés, offraient peut-être un avantage au point de vue du débouché, en ce sens que leur naissance pouvait être établie à une plus grande hauteur; mais, au point de vue de l'aspect et de la résistance, ils ne peuvent entrer en parallèle avec ceux en ogive, ni avec ceux en plein

1. Le pont des Trous de Tournay doit dater du XIVe siècle. Le pont de Malines date probablement du XIIIe siècle. Le pont de Jambes fut fondé au XIe siècle et reconstruit sous Charles-Quint. Le pont de Huy date de 1294 ; détruit par les Français en 1693, il fût reconstruit en 1714.



PROJET DRESSÉ PAR PALLADIO, POUR LE PONT DU RIALTO, A VENISE

cintre. Néanmoins, ils autorisent dans certains cas la suppression partielle ou totale des piles, comme au pont du *Rialto,* à *Venise,* construit de 1588 à 1591 par *da Ponte*. Ce pont, que tous nos lecteurs connaissent, au moins par la photographie, est à une seule arche, d'une ouverture relativement grande pour l'époque. Nous estimons cependant qu'au point de vue artistique, le projet conçu par *Palladio* (1518-1580), pour ce même pont, eût produit un effet beaucoup plus heureux ! Or ce projet comportait trois arches en plein cintre. Notons que pour cette comparaison, nous faisons abstraction des éternels frontons sur colonnades que le goût de l'époque répandait partout et à tout propos, ou plutôt, sans propos du tout. Le pont des *Soupirs,* à *Venise,* dû au même *da Ponte,* peut aussi être revendiqué par l'art décoratif (1571-1597).

Bruges possède plusieurs ponts de cette époque.

Le temps consacré à la construction du Pont-Neuf [1] et d'autres ponts, à *Paris,* témoigne encore de la pénurie des moyens et de l'insuffisance des connaissances des ingénieurs.

De nos jours, la science a fait d'immenses progrès ; de nouveaux matériaux et notamment le fer et l'acier sont venus remplacer le bois et détrôner la brique et la pierre. On fonde les piles et les culées dans tous les terrains, aussi mauvais soient-ils, à toutes les profondeurs, sous eau et à sec ; les travées des ponts s'allongent, se tendent en arcs et l'on ne recourt aux piles qu'en cas d'absolue nécessité.

On ne fait plus guère de ponts-levis ou roulants, mais plutôt des ponts tournants et basculants. Les ponts de bateaux, de pontons, de radeaux ou volants deviennent de plus en plus rares ; on n'y a plus recours que pour des raisons de stratégie militaire ou pour une question de budget.

Le pont suspendu, inspiré sans doute par le pont en lianes primitif, est à peine né et il tend déjà à disparaître ; on ne voit plus que ponts en fer et en acier affectant la forme d'arcs gigantesques et de poutres droites ou cintrées.

1. Commencé en 1574 par *Jean du Cerceau,* continué par *Marchand* et livré au public en 1607.



PONT SUR LE CANAL DE WILLEBROECK, A LAEKEN — Phot. Bogaerd.

Les ponts en maçonnerie sont établis d'après les dernières données de la science, mais ils ne sont, pour la plupart, comme les ponts métalliques, que des travaux d'utilité publique où seule la technique du constructeur est intervenue à l'exclusion de toute préoccupation artistique.

A notre avis, il ne faut pas toutefois que les ponts soient dotés d'une décoration inopportune ou irraisonnée; nous dirons même que la construction la plus simple peut être artistique rien que par l'harmonie de la ligne et de la proportion; il ne suffit pas qu'un ouvrage soit logiquement conçu pour être beau et pour pouvoir se réclamer de l'art décoratif, et cependant une œuvre ne peut être réellement belle si elle pèche contre la logique.

Un exemple frappant de ces axiomes se présente à *Bouillon* (Luxembourg) :

L'impétueuse *Semois* y roule ses eaux froides et cristallines sous deux ponts : le pont de Liége (ancien) et le pont de France (nouveau), situés à quelques centaines de mètres l'un de l'autre.

L'ancien pont a des arches inégales hardiment cintrées et le nouveau présente des lignes symétriques avec des arches bandées d'une voûte plate en portion d'arc de cercle. L'ancien a un profil longitudinal en dos d'âne, le nouveau est sensiblement droit; ni l'un ni l'autre ne présentent d'ornementation ni de moulures; l'un et l'autre sont de construction rudimentaire. Or, l'ancien pont paraît beau aux personnes les plus ignorantes des principes d'art, l'autre ne le paraît guère quoique le raisonnement nous dise qu'au point de vue des crues désordonnées et de la débâcle des glaces, il soit supérieur au premier.

Et pourquoi?... Analysez les proportions, comparez les lignes [1], le secret est là.

Le pont de Liége a été construit pour le milieu agreste où il se trouve, le pont de France n'a été érigé que dans un but utilitaire; c'est un « type » qui a été certainement reproduit dans des milieux très différents.

1. Notons à ce sujet qu'une ligne parfaitement horizontale couronnant un édifice et se découpant sur l'horizon provoque une illusion d'optique et paraît concave; c'est afin de la faire paraître horizontale qu'on lui donne une forme légèrement convexe. — Les Grecs tenaient compte de ce fait, notamment dans le tracé des corniches de leurs temples. — Tous les vieux ponts sont en dos d'âne.

On imagine difficilement œuvres plus choquantes et moins belles que la plupart des ponts à poutres droites ou cintrées, pleines ou treillagées. Parmi les ponts les plus récemment construits en *Belgique*, celui d'*Anseremme* et le pont-rails de *Laeken* sont franchement laids. Tout ces ponts fixes ou mobiles sont, nous l'admettons volontiers, construits à la perfection au point de vue de la résistance et de l'utilité pratique, mais ils sont dépourvus de cette harmonie des proportions et des lignes qui constitue le fondement de la beauté.



Gravure extraite du Guide du Great Eastern Railway.

PONT-RAILS SUSPENDU A MENAI, DANS LE PAYS DE GALLES.

Certains ponts en *Allemagne* et le Tower-bridge, à *Londres*, mériteraient d'être mieux étudiés par nos ingénieurs, tout au moins sous le rapport de l'esthétique.



TOWER-BRIDGE, SUR LA TAMISE, A LONDRES.
Le tablier inférieur est relevé.

Nous n'ignorons pas que le problème de l'établissement de certains ponts est hérissé de difficultés :

Pour construire avantageusement un pont, il faut proportionner le nombre et la dimension des piles à la rapidité et au volume des eaux, aux crues plus ou moins fortes qui peuvent survenir, ainsi qu'à l'intensité et au genre de la navigation ; l'étendue des arches et leur courbure ou éventuellement la longueur des travées et leur hauteur doivent être dans un rapport harmonique ; les rampes d'accès demandent à être pratiquement conçues ; la résistance doit

être calculée pour une circulation et un roulage qui peuvent s'augmenter de jour en jour, etc.

Le problème entraîne parfois des conditions si multiples que certaines formes et certains matériaux semblent s'imposer.

Dans ce dernier cas, nécessité fait loi, et l'on s'ingéniera à rendre l'œuvre à concevoir et à réaliser aussi acceptable que possible aux esthètes et aux artistes.

Le talent du constructeur s'y révèlera, dès lors, par l'application du principe de la « sincérité dans l'art » : la construction ne sera pas cachée sous des dehors faux ou des ornements disparates et sans but ; on ne cherchera pas à donner l'illusion au spectateur par des peintures qui feront prendre, par exemple, un ouvrage en fer pour un ouvrage en maçonnerie.

Il est vrai que notre siècle de fer et d'acier, si avancé en fait de science industrielle, n'a pas encore déblayé la voie où l'on doit s'engager pour donner au fer et à l'acier, ces nouveaux auxiliaires du constructeur, les formes artistiques compatibles avec leurs défauts et leurs qualités.

Cependant des essais méritoires ont été tentés et nous citerons comme exemple, dans notre pays, le pont de *Fragnée* [1], érigé à l'occasion de l'Exposition Universelle de *Liége*.

La courbure des arches n'est pas sans grâce ; les proportions ne déplaisent point ; la décoration pourrait être louée n'était la présence de certaines statues dont la nudité ne se justifie par aucune raison plausible et dont la pose choque l'œil le moins délicat.

Quoi qu'il en soit, et c'est aussi l'avis de nombre de nos amis auxquels la question artistique n'est pas inconnue ni même indifférente, nous croyons que les ponts en arches sont à préconiser de préférence à ceux en travées avec poutres droites ou cintrées ; que parmi les formes d'arcs, l'arc très plat doit céder la place, par ordre de gradation, à l'anse de panier, à l'arc bombé, au plein-cintre, aux arcs surhaussé et brisé ; que la décoration, au moyen d'ornements rapportés ou inutiles ou sans fonction déterminée par les lignes de l'ouvrage, doit être impitoyablement exclue ; qu'en fait de matériaux, la pierre et la brique présentent sans conteste un aspect plus monumental que le fer et l'acier : les



PONT DE FRAGNÉE, SUR LA MEUSE, A LIÉGE.

1. Architecte, M. PAUL DEMANY. — Notre gravure ne donne que deux des trois arches qui composent le pont.

ponts métalliques, à vrai dire, revêtent malgré tout un caractère de « provisoire » que n'ont pas les ponts en maçonnerie.

Si nous envisagions la question sous le rapport de la construction elle-même, nous trouverions, entre autres arguments qui condamnent l'emploi des métaux précités, celui résultant de l'impossibilité de s'opposer d'une manière absolue aux ravages redoutables de la rouille dont la subtilité profite de la moindre négligence.

Le béton armé remédie peut-être à ce défaut (l'avenir le dira), mais jusqu'ici ce nouveau système ne se prête pas, que nous sachions, à la construction de ponts qui relèvent de l'art architectural.



Alors que l'on croyait la maçonnerie définitivement abandonnée, dans le cas d'un nombre restreint de piles ou pour des arches d'une portée que seuls le fer et l'acier semblaient pouvoir franchir, elle a fait un retour offensif et victorieux, avec le pont-viaduc de la ville de *Luxembourg*, dont nous voulons dire quelques mots en terminant cette petite étude.

Le pont de *Luxembourg*, jeté avec une hardiesse surprenante au-dessus de la vallée de la *Petrusse*, donne à la capitale du Grand-Duché un nouveau débouché vers la gare du chemin de fer, en même temps qu'il fournit le moyen de mettre en valeur quantité de terrains et de rendre viable un nouveau quartier au plateau Bourbon ; il a donc permis de résoudre le problème de l'extension de la vieille cité et il a remédié radicalement à l'insuffisance notoire de l'ancien viaduc, à arches multiples, bien connu de tous les touristes.

Sa construction ingénieuse, qui n'a guère duré plus de trois à quatre ans, a été suivie par le monde industriel et scientifique avec



PONT EN BÉTON ARMÉ, SUR L'OURTHE, A LIÉGE.

un intérêt toujours croissant ; elle fait le plus grand honneur à *M. Séjourné*, ingénieur en chef du chemin de fer de Paris-Lyon-Méditerranée, et aussi aux entrepreneurs, *MM. Fougerolle frères*.

Disons toutefois, pour rendre à César ce qui appartient à César, que les études et les projets préliminaires, ainsi que les essais pratiques de *M. Rodange*, ingénieur des Travaux Publics du Grand-Duché, ont contribué pour une large part dans la réussite de cet ouvrage gigantesque. En construisant notamment le pont de *Bourscheid*, sur la *Sûre*, ce fonctionnaire démontra la possibilité de réaliser son projet pour le pont de *Luxembourg*, en adoptant le même système de construction que celui utilisé pour ce dernier ouvrage (il comportait une arche de 38 mètres d'ouverture), c'est-à-dire en maçonnant la voûte par rouleaux super-



PONT ADOLPHE, A LUXEMBOURG. Photo de M. E. van de Weghe.

posés et en attaquant la maçonnerie en divers points à la fois. Il put démontrer que ce procédé n'exigeait qu'un cintrage peu compliqué et tel que n'eussent pu l'admettre les anciennes méthodes.

Le projet de *M. Séjourné* (projet réalisé) a beaucoup d'analogie dans ses grandes lignes avec celui de *M. Rodange,* mais il en diffère totalement en ce sens que le pont est composé de deux arcs absolument séparés, placés dans des plans parallèles et réunis simplement à leur superstructure par un tablier (voir notre gravure, qui indique parfaitement les deux arcs).

Cette combinaison a permis de donner au pont une plus grande largeur tout en ne nécessitant pas une dépense aussi forte que celle qu'aurait entraînée la construction d'un arc unique de cette largeur. De plus, l'exécution de deux arches semblables n'a requis qu'un cintrage mobile relativement simple et un seul pont de service.

Nous n'entrerons pas dans les détails de la construction, que les intéressés trouveront exposés avec compétence et clarté dans les articles très documentés et appuyés de nombreuses planches qu'a publiés *M. V. Fonck,* conducteur des Travaux Publics, dans le *Bulletin mensuel,* organe officiel de l'Association des ingénieurs luxembourgeois.

Il nous plaît cependant d'attirer l'attention de nos lecteurs sur l'aspect que présente le pont qui nous occupe, parce qu'il nous paraît en parfaite harmonie avec le site pittoresque qui l'entoure ; les tonalités des matériaux, tous indigènes, sont très heureusement assorties et réparties ; il donne l'impression d'une sereine solidité malgré des formes plutôt légères ; la décoration est sobre et rationnelle.

Ce qui frappe surtout le spectateur, c'est la sensation de grandeur qui se dégage de l'ensemble.

L'esprit n'est pas obligé de se livrer à de longs calculs pour constater que ce pont est de dimensions colossales, et ce parce que l'auteur a tenu compte de l'échelle humaine dans la détermination des proportions relatives des différentes parties.

L'ouvrage porte en lui-même les points de comparaison pour l'œil : la hauteur du parapet, nettement accusée, y contribue certes, mais ce sont surtout les dimensions très appréciables des arcades placées dans les reins (5 m 40 d'ouverture), puis celles plus grandes des arches vers les culées (21 m 50 de portée) qui proclament l'immensité de ses arcs de 84 mètres d'ouverture.

Nos bons voisins du Grand-Duché en sont fiers à juste titre, et S. A. R. le *Grand-Duc Adolphe* peut se glorifier d'avoir présidé à la construction d'un monument qui fera époque dans l'histoire de l'art et qui suffirait à illustrer son règne.

Son Altesse Royale, dont le nom a été donné au pont, posa la première pierre le 14 juillet 1900, *M. Eyschen* étant président du gouvernement et *M. Mousel* bourgmestre de la ville de *Luxembourg*.

A. V. H.

ANCIENNES STATUES DE LA VIERGE.



DANS chaque pays, les caractères des images de Notre-Dame ont suivi les fluctuations de la piété et de l'art. Le sud et le nord ont créé des types remarquables, portant au maximum l'empreinte de la nationalité et de la civilisation. Certains de ces types se sont répandus hors de leurs pays d'origine, et la postérité les a retenus. On connaît les Vierges byzantines, les Madones de la Renaissance italienne, les Immaculées espagnoles, les Vierges mères des écoles primitives germaniques. Un type remarquable entre tous a été consacré par l'art sculptural; ses origines sont lointaines et son règne qui semble avoir été universel, s'est maintenu jusqu'au début du XVe siècle.

C'est une représentation expressive entre toutes, et marquée particulièrement d'un cachet de grandeur et de force : La Vierge assise en Reine, tient l'Enfant Dieu debout sur ses genoux maternels.

Notre pays possède encore bon nombre de ces statues et parmi celles dont la réputation est la plus répandue il faut citer N.-D. de Hal, N.-D. de Walcourt, N.-D. d'Alsemberg et N.-D. de la Miséricorde, à Bruxelles.

Notre ancien art décoratif, aussi subtil, aussi populaire, aussi somptueux et aussi savant que les arts encore vivants de l'Asie, avait revêtu ces images d'une couche d'or bruni, à l'instar de ces divinités qui trônent dans les pagodes et les temples orientaux.

Dans la pénombre de nos chapelles ces statues brillant du ricochet de la flamme que projetaient les cierges, semblaient rayonner. Les traits et les attitudes des personnages exprimaient communément une suavité, une noblesse et une pureté que l'inspiration chrétienne est seule à pouvoir donner. Autour d'elles, les proportions architectoniques avec leurs profondeurs et leurs élans; les harmonies décoratives avec les douceurs et les hardiesses de leurs couleurs, les scintillements de leurs métaux ; le jeu des verrières enluminées; la leçon élo-

quente des fragments historiés et les souvenirs des détails votifs, enveloppaient les fidèles. L'âme du peuple, absorbée par l'harmonie, la beauté et l'idéal de ce milieu, s'élevait en un encens de prières.



Ces temps sont passés. Le cadre émouvant s'est rompu ; chacun de ses éléments s'est brisé pièce par pièce aux brutalités des révolutions et des guerres, aux usures du temps, aux ingratitudes et aux imbécillités des décadences et à la dépravation du goût public.

Détail superbe, au centre de l'église médiévale, la statue de la Madone a accompagné dans le même sort les autres instruments du culte.

L'une après l'autre, les images de Notre-Dame ont été défigurées, mutilées et profanées, pour être asservies à une mode ridicule. Leurs beautés sculpturales ont été recouvertes d'un accoutrement riche souvent, laid toujours.



Aujourd'hui, de meilleurs temps sont revenus et, l'une après l'autre aussi, les anciennes Madones sont dépouillées de leur costume.

On admet que l'art a le don d'émouvoir et que la fin de l'art religieux est d'élever le peuple à Dieu. Pourquoi donc ne pas rendre à cette destination sainte le fruit des efforts de nos anciens artistes ? Pourquoi ne pas rétablir dans sa splendeur ce détail brillant du temple catholique ?

La dévotion du peuple à la Vierge doit faciliter semblable entreprise.

Elle peut quelquefois paraître un obstacle. Le préjugé populaire, formé par une accoutumance héréditaire des yeux, veut souvent ne reconnaître la Vierge que sous son vêtement traditionnel.

Mais il n'est pas impossible, à ceux qui ont charge d'instruire le peuple, de corriger ces notions erronées et de faire admettre la vérité.

Les exemples ne manquent plus où la restauration des statues de Notre-Dame s'est faite de l'accord unanime des pasteurs et des fidèles.

D'autre part, on peut objecter, non sans quelque raison, que le vêtement des statues est capable de présenter un aspect artistique. Nous ne faisons aucune difficulté d'en convenir. Autrefois, nous avons, dans le *Bulletin*, traité cette question et nous avons conclu qu'il est possible et souvent utile de maintenir certains accessoires, pourvu qu'ils soient artistiques en eux-mêmes et qu'ils augmentent la valeur esthétique générale [1].

Admettre l'intervention du vêtement, avec des limites opportunes, dans l'ornementation des statues, oblige d'ailleurs à reconnaître le devoir impérieux de restaurer ces images avec soin, intelligence et sentiment.



En ces dernières années, un grand nombre de statues de Notre-Dame ont été rétablies dans leur état primitif et richement décorées.

1. *Bulletin des Métiers d'art*, 2e année, p. 8. *A propos d'anciennes statues de la Vierge.*



STATUE DE NOTRE DAME DE SPERMALIE A L'ÉGLISE DU BÉGUINAGE, A BRUGES



STATUE DE N.-D. DES AVEUGLES.
ÉTAT ANTÉRIEUR A LA RESTAURATION.

Parmi les exemples les plus remarquables, on peut citer N.-D. d'Alsemberg et N.-D. de Laeken, qui appartiennent l'une et l'autre à la catégorie des Vierges assises.

Plus récemment, une même ville, riche il est vrai en reliques d'art, Bruges, a vu deux de ses antiques images du même type parfaitement restaurées.

La plus intéressante par la haute valeur de son mérite artistique est, sans nul doute, la statue de N.-D. de Spermalie, conservée dans l'église du Béguinage. Elle n'était autrefois pour l'artiste qu'une informe poupée montrant aux ouvertures de son accoutrement des traits rendus grossiers par les couches de couleur accumulées. Elle a été restaurée et décorée par M. Léon Bressers, de Gand.

Cette Vierge est représentée portant sur la tête la couronne et à la main le sceptre des reines. Sur le genou gauche est assis, dans une attitude correcte et gracieuse, mais dans une pose peu naturelle, l'Enfant Jésus ; sa main gauche tient un fruit, sa droite bénit.

La sculpture est très sobre d'ornementations accessoires. Le banc est d'une rigoureuse simplicité, le bandeau de la couronne porte une décoration massive, dont le sculpteur, malgré la perfection de sa tâche, n'a pas assez tenu compte dans les fleurons qu'il a dû rétablir, ni dans la terminaison du sceptre. La rigidité et, jusqu'à un certain point, la lourdeur sont un caractère général de cette statue. Les terminaisons sont sans finesse et le détail élégant ne se relève nulle part. La merveilleuse beauté de cette image réside dans la grandeur, la majesté, le calme et la pureté des attitudes et des physionomies. Au surplus, les mouvements, bien que reliés avec peu de justesse et peu d'ampleur, sont empreints de vérité et de naturel. La sévérité n'est point surtout dans la pose de la Madone, qui, bien examinée, est parfaitement gracieuse. Enfin, ce qui dépasse tout le reste comme intensité d'expression, comme sérénité, comme correction et comme délicatesse, c'est le visage ravissant de Marie.

Cette Vierge est de celles qu'il faut regarder longtemps. En l'examinant quelque

peu, l'inspiration de son auteur inconnu vous pénètre, un effluve de piété vous envahit et la prière vous échappe en même temps que le cri de l'admiration.

Cette statue doit dater du XIIIe siècle.



Moins ancienne, puisqu'il n'est pas possible de la faire remonter plus haut que le XIVe siècle, est l'image connue sous le nom de N.-D. des Aveugles, dont nous pouvons, grâce à l'obligeance de notre éminent collaborateur, M. le chanoine Duclos, reproduire ici deux états différents. Le premier est tel que la statue apparut en 1901, avant sa restauration. On juge parfaitement des mutilations subies : Un bras avait été amputé à chacun des personnages, dont les saillies rendaient impossible la chute « élégante » de la robe. Hors de celle-ci la tête de la Vierge et celle de l'Enfant avaient seules permission de dépasser.

Ce premier état permet d'examiner en détail les caractères de la sculpture et la valeur des expressions. Le second état, postérieur à la restauration de MM. L. Bressers et L. Blanchaert, en 1903, nous montre mieux le caractère d'ensemble, le langage des lignes, l'élégance de la draperie.

L'expression de cette statue est moins intense et moins concentrée que celle de N.-D. de Spermalie, mais elle est incomparablement plus familière ; l'élégance ainsi que l'aisance des on naturel — qui semble en quelques points s'orienter déjà vers le naturalisme — sont ses caractéristiques dominantes. Elle est plus agréable à voir, offre un champ moins profond à l'étude, renferme moins de conviction et, partant, moins d'éloquence expressive que N.-D. de Spermalie. Il est inutile de rapprocher ces deux Madones pour sentir que, si une tradition constante les relie, plus d'une évolution les sépare.

La première est encore de cet art que



STATUE DE N.-D. DES AVEUGLES.
ÉTAT RESTAURÉ

l'idée domine entière et qui concentre tous les efforts vers la perfection de la forme en vue d'une expression plus limpide et plus complète de l'idéal ; la seconde, en tendant encore au même but, dispose, en outre, de moyens plus perfectionnés, d'une science plus développée, déjà elle semble incliner un peu vers la recherche de la forme pour elle-même. Le mouvement câlin de l'enfant,

la retombance surétudiée des draperies sont indices d'attraits matériels, qui conduiront avec le temps au sensualisme.

Entre les deux s'est placée une grande

La statue a reçu une très bonne restauration et une polychromie bien comprise, on le voit par notre gravure ; celle-ci toutefois ne permet pas de juger parfaitement



Extrait de « Onze Lieve Vrouwe van Blindekens », par le chne Duclos.

MONUMENT COMMÉMORATIF A LA CHAPELLE DE N.-D. DES AVEUGLES, A BRUGES.

époque, un sommet où l'idée et la matière se sont balancées dans la mesure juste, où la nature s'est montrée en toute pureté, en plein équilibre, l'idée illuminant la matière de tout son éclat, la matière se revêtant de l'idée autant qu'il est possible en fait d'œuvre humaine.

La statue de N-D. des Aveugles n'est donc plus de cette période culminante des XIIIe-XIVe siècles, et c'est pourquoi nous sommes tentés de ne placer son origine que vers la fin du XIVe siècle.

des saillies des bras qui ont du être renouvelés, ni de discuter si le mouvement actuel de la Vierge répond bien à ce qu'il a dû être autrefois. Ce mouvement, en tous cas, est gracieux.

Cette statue est renfermée dans la chapelle de l'hospice des aveugles, à Bruges, dont M. le chanoine Duclos vient de nous décrire l'histoire en une charmante brochure bien illustrée [1].

1. *Onze Lieve Vrouwe van Blindekens*, door AD. DUCLOS. Brugge, Van de Vyvere-Petyt, 1905.

Entre autres œuvres d'art, cette chapelle renferme un petit monument commémoratif, du début du XVI[e] siècle, représentant le Christ en croix entouré de la Vierge, de saint Jean, de Marie-Madeleine et d'un prélat donateur. EGÉE.

CONCOURS D'ARCHITECTURE.

VOICI les noms des concurrents primés qui se sont fait connaître à la Direction du *Bulletin*.

1. *1830-1905*. M. VALENTIN VAERWIJCK, de Gand.

2. *Mai 1905*. M. L. CORTHOUTS, de Louvain.

3. *Nul ne perd son labeur qui travaille pour Dieu*. M. THÉO CLÉMENT, d'Oneux-Theux.

4. *Deus*. Ne s'est pas fait connaître.

5. *Travail ennoblit, paresse ravale*. M. ACHILLE DE BUCK, de Landeghem.

L'auteur du projet *Deus* est prié de révéler à la Direction son nom et son adresse.

La valeur des primes sera versée aux lauréats, contre quittance et sur production du *bulletin de revendication*, par la DIRECTION du *Bulletin*.

Les projets non primés peuvent être repris, sur production dudit *bulletin* tenant lieu de décharge, à l'ADMINISTRATION du *Bulletin*.



Nous donnons ici un fragment du projet de M. V. Vaerwijck, classé premier. C'est le portail de l'entrée latérale, au côté sud. Il permet de préciser le jugement au sujet de cette étude, qui a prouvé un soin de raisonnement, une justesse de sentiment peu ordinaires appliqués à chaque partie aussi bien qu'à l'ensemble de la construction.

Les qualités saillantes de ce portail sont les mêmes qui se retrouvent dans tout l'édifice : double simplicité du principe architectural et du thème décoratif ; adaptation parfaite de ces deux éléments l'un à l'autre, selon la nature des matériaux et le caractère régional, enfin proportions équilibrées en vertu d'un goût très pur et d'un sentiment de grandeur incontestable.

On imaginerait avec peine plus d'élégance, plus de calme et un tact plus rationnel pour animer un édifice aussi sobre que cette église.

Ces simples montants et le linteau massif qu'ils soutiennent ont gardé dans l'expression comme dans la réalité le maximum de leurs propriétés physiques. La décoration,



Arch. M. V. Vaerwijck. PORTAIL LATÉRAL DE L'ÉGLISE HENNUYÈRE.

empreinte de grandeur et parfaitement pondérée, n'apporte aux éléments constructifs aucun affaiblissement.

Loin d'en détourner le caractère, ils l'accusent au contraire. La moulure qui encadre la porte suffit à augmenter le relief de ce magnifique détail et à le relier à l'entourage.

Ce portail est plein de vigueur, de jeunesse et de tranquillité ; plein d'originalité aussi, et rattaché pourtant par des liens peu saisissables, mais réels, aux meilleures traditions de notre art national. EGÉE.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A POITIERS.

LA ville de Poitiers est pleine d'intérêt pour l'artiste et pour l'archéologue. Elle possède, d'une part, des sites d'une grande beauté et une architecture tant civile que religieuse, tant domestique que publique, remarquablement appropriée aux sites, au climat, à la nature, au caractère du pays. D'autre part, elle renferme des édifices anciens de premier ordre, dont l'étude abonde en matériaux de toute sorte.

Citons parmi les églises, outre la cathédrale, l'église de Saint-Porchaire, à la tour puissante; l'église Saint-Hilaire, que les restaurations et les transformations ont défigurée ; l'église de Sainte-Radegonde, à une nef et au riche portail, enfin et surtout Notre-Dame la Grande, et aussi l'originale église de Montierneuf qui n'ont également qu'une nef.

Poitiers possède encore, à côté de sa cathédrale, un ancien baptistère, plus connu sous le nom de temple Saint-Jean. C'est un monument extrêmement intéressant, roman de style et de construction.

Sans doute, on exagère son âge, qu'à notre avis, ses matériaux sculptés, la plupart remployés, ne prouvent pas, non plus que ses formes méridionales.

Nous nous trouvons ici d'ailleurs sur le vrai sol de la Gaule, c'est-à-dire sur le territoire demeuré affranchi d'une pénétration du sang, de l'esprit et des mœurs du Germain conquérant.

La plupart des monuments, ceux qui s'accordent le plus avec le milieu, aussi bien que la presque totalité de l'architecture domestique, relèvent fort tard des traditions romanes ; ils ont, en outre, un caractère de communauté évident avec les constructions des régions plus méridionales.

A tort, les archéologues renchérissent sur leur antiquité. Ces formes, aux yeux des hommes du Nord, pénétrés du génie de leur race et de leur art, seront, en dépit de tous les essais de démonstration contraire, l'argument impérieux, argument de sentiment, par lequel s'affirme que l'art ogival est venu du Nord, c'est-à-dire qu'il a été le fruit de l'esprit germanique, plus particulièrement de l'esprit franc. Là où ne s'est pas établie la race germanique, là où ses invasions ou ses conquêtes n'ont pas pénétré, l'art ogival n'a pas pénétré, sinon par des importations, des imitations où des influences indirectes.

A Poitiers, l'art ogival n'a pas existé autrement. Par exemple : la cathédrale en partie et le portail de Sainte-Radegonde sont importés. Dans l'architecture civile, c'est tout aussi frappant. Deux styles et deux façons de construire coexistent : d'une part la manière nationale, de l'autre celle du Nord.

Avant la guerre de Cent Ans, il n'apparaît pas que l'influence septentrionale ait été importante. C'est après l'invasion anglaise et après l'annexion du Poitou que l'art de l'Ile-de-France s'est implanté.

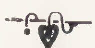
Parmi les édifices civils, se remarquent, outre plusieurs très intéressantes et très belles habitations, l'hôtel de la Prévôté et le palais de Justice,

ancien palais des comtes d'Aquitaine, dont une partie est rasée au-dessus de la hauteur du premier étage. Dans cette partie, se trouve la tour Maubergeon (Maubergon ou Maubeyron) dont la restitution, poursuivie par M. Magne, est fort discutée.

Nous avons lu dans la *Revue de l'Art chrétien,* que « l'Etat a décidé de couvrir d'un édifice en style mérovingien l'hypogée-martyrium découvert par le P. de la Croix [1] et de déblayer à nouveau tout le monument si intéressant du VIe ou VIIe siècle. L'exécution de ce projet n'est plus qu'une affaire de temps. »

UN ÉDIFICE EN STYLE MÉROVINGIEN ! Archéologie, tu fais rêver...

G. DY.



GOUDA (Pays-Bas).

DEUX anciennes constructions très intéressantes occupent présentement la sollicitude des restaurateurs.

La *Vischmarkt* (Marché aux Poissons), qui reste actuellement employée à sa destination primitive, vient de recevoir une restitution complète, et la ville s'occupe en ce moment de restaurer la *Korenbeurs* (Bourse aux Blés). Celle-ci servait, il y a longtemps déjà, à remiser les échelles de sauvetage. Elle est sans usage pour l'instant.

Sans les protestations énergiques de quelques-uns, ces petites constructions auraient été démolies. Une proposition à cette fin fit l'objet des délibérations du Conseil communal et fut heureusement repoussée.

La restauration était urgente, principalement pour la *Korenbeurs,* dont la façade à rue penchait considérablement. Aussi les travaux n'étaient-ils pas à l'abri du danger d'effondrement.

O.

1. Le P. de la Croix a consacré son existence aux fouilles et à l'étude de l'archéologie du Poitou. C'est à lui que l'on doit les longues recherches qui ont dégagé et rétabli, comme il l'est, le baptistère dont nous parlions ci-dessus.

A BRUGES.

LA restauration d'une partie de la façade de l'hôpital Saint-Jean est commencée.

Le monument placé au cimetière de Notre-Dame en souvenir du jubilé de l'Immaculée Conception s'achève. Nous en reparlerons. L'emplacement pourrait être critiqué. Les hommes de goût ne pouvaient pas espérer voir renverser, à cette occasion, la grille qui borde le jardin en dépit de l'expression de la place. On ne comprend pas encore communément l'influence que peut avoir une statue, une clôture ou la simple bordure d'un trottoir sur le caractère esthétique d'une place publique.

Depuis quelque temps, les cygnes de Bruges voient de peu septentrionales gondoles promener les touristes sur les eaux endormies des canaux. Un titre de plus pour faire de Bruges une Venise... du Nord ?... G. DY.



ON vient de placer dans la claire-voie de la cathédrale deux nouvelles verrières, dues aux frères Coucke. Elles continuent la série des apôtres et des évangélistes commencée par le baron Bethune. Cette décoration de la claire-voie sera achevée après placement des deux dernières verrières du côté de l'ouest. Celles-ci vont être entreprises immédiatement.

P.



GOES (Pays-Bas).

EN procédant à l'enlèvement d'une partie du pavement de la Grande-Eglise de Goes, on a mis à jour deux remarquables pierres tombales sculptées.

La première est le monument de Corneille van Watervliet, décédé en 1636, et de sa femme, qui trépassa en 1642. La seconde porte la mention de deux membres de la famille van de Weerde.

Les autorités ecclésiastiques ont décidé que désormais ces pierres seront placées en évidence

de manière à ce que leur conservation soit assurée. O.



A ROME

LES travaux de consolidation des fresques de Michel-Ange à la chapelle Sixtine sont achevés depuis peu. Ils avaient été commencés en février 1903.

Sous la surveillance et la direction de la commission désignée par Léon XIII, MM. Cecconi Principi et Giovanni Cingolani, auteurs des travaux, se sont scrupuleusement gardés de toucher aux fresques avec pinceaux et couleurs, sous prétexte de les restaurer. Ils n'ont même pas voulu compléter les morceaux tombés ou laissés en blanc ; encore moins « nettoyer » les peintures dont le vernis superficiel s'est noirci avec le temps : ils eussent craint de détruire ainsi les corrections et les retouches faites par Michel-Ange lui-même au dernier moment.

Ils se sont bornés à un travail de consolidation, qui, dans son genre, a été une œuvre de patience et d'habilité technique.

Il fallait empêcher les crevasses de s'agrandir et le stuc, qui porte les fresques, de se détacher, surtout à la voûte. Pour obtenir ce résultat, on a choisi de longs crochets métalliques en forme de T, dont les branches recourbées très fines et assez longues retiennent les morceaux plus menacés, et dont la tige est enracinée dans la partie solide de la voûte et des mûrs. Les crevasses ont été remplies d'un ciment, mélange de chaux et de pouzzolane, qu'on a fait pénétrer dans tous les interstices.

On espère qu'ainsi les chefs-d'œuvre de Michel-Ange sont protégés encore pour de nombreuses années contre les injures du temps.

Des photographies ont été prises avant, pendant et après l'entreprise, et l'on a consigné au jour le jour les moindres détails des travaux.

Ces renseignements font voir les règles qui dominent aujourd'hui à Rome les restaurations artistiques et archéologiques. C'est le système préconisé chez nous par certains archéologues et prétendus artistes. On a vu trop souvent des œuvres dégradées sans rémission sous prétexte de restauration ; il faut chercher avant tout à conserver tel quel, ce qui subsiste, en le protégeant contre l'effritement.

Au point de vue spéculatif, aux yeux de ceux que préoccupent seulement les intérêts de l'archéologie ou de l'histoire de l'art, rien de plus juste Sous le rapport artistique, dans l'intérêt de l'éducation et de l'émotion de la masse, rien de plus faux.

Une peinture dégradée, à moitié détruite, en ruines, n'est plus susceptible d'orner, ni d'embellir. Elle fait souvent le contraire. Tout au plus, elle peut susciter ou faciliter les études. On peut donc chercher à la rétablir ou à la renouveler. Le problème délicat consiste dans la conciliation de ce soin avec celui de la conservation des restes capables et dignes d'être conservés.

Un traitement comme celui qui vient d'être infligé à la chapelle Sixtine représente la mainmise, au nom de la Science, sur une chose qui a cessé d'appartenir définitivement au domaine actuel de l'Art. Il n'est pas possible de donner à pareil fait une autre signification [1].

G. DY.

1. N. D. L. R. C'est bien exact en principe. Toutefois, l'exemple analysé ci-dessus est peu ordinaire. L'œuvre maîtresse de Michel-Ange est si exceptionnelle qu'on peut bien admettre à son égard un traitement exceptionnel. Peut-être, concède-t-on, à bon droit, à la science et notamment à l'histoire de l'art, pour leur conserver les preuves de la technique d'un maître si extraordinaire, les parois de la chapelle Sixtine. Il n'en est pas moins vrai que celle-ci cesse d'appartenir à l'art vivant. De chapelle elle est devenue musée. L'exception confirme la règle, mais ne doit pas devenir la règle. Il faut donc se garder de généraliser ces procédés.



L'ART ET LES FÊTES POPULAIRES [1].

LE tempérament d'un pays se revèle en ses fêtes. « Les Anglais s'amusent moult tristement, » disait déjà Froissart. D'autres ne comprennent que les revues militaires ou les grotesques promenades du Bœuf gras. Et les combats de taureaux reflètent l'âme sombre et farouche de la vieille Espagne, tandis que les Yankees, épris de spectacles « exciting », se passionnent pour les combats de locomotives. *(On rit.)*

Je pensais, en admirant nos fêtes, aux spectacles populaires que l'art grec connut en ses jours de gloire. Art merveilleux de rythme et de proportion, mais rectiligne comme les entablements des temples païens, impassible et glacial comme le marbre des divinités olympiennes.

On voit encore, sur les flancs de l'Acropole d'Athènes, les gradins du théâtre de Dionysos, qui s'étagent en hémicycle. C'est là que, sous le ciel de l'Attique, d'un azur léger et profond à la fois, tout un peuple se pressait pour applaudir les tragédies de Sophocle ou les satires d'Aristophane dont les strophes passionnées ou les impitoyables moqueries s'échangeaient entre la scène, où figuraient les acteurs, et l'orchestre, où les chœurs évoluaient et chantaient autour de l'autel du dieu.

Certes, elles devaient être intenses les émotions qui agitaient l'âme populaire lorsque le tragique grec ressuscitait les dieux à une portée de flèche de leurs temples ou célébrait la défaite des Perses devant l'horizon grandiose des mers et des montagnes, en vue d'Égine et de Salamine.

Le secret de cet art populaire fut d'associer la nature à ses fêtes. Son privilège fut de pouvoir disposer d'un ciel admirable et d'un soleil oriental qui faisait ressortir, par le contraste d'ombres vigoureuses, les moindres mouvements des acteurs et les moindres lignes des sculptures.

Mais pour nous qui ne vivons pas, qui ne vivrons jamais aux rivages de l'Attique ou de la Sicile, en face de ces horizons tout vibrants de clarté chaude, dans ce décor de collines harmonieuses et sereines, combien mieux approprié à la mesure de nos modes d'existence fut cet art médiéval, qui répond, par la richesse des couleurs et la variété des lignes, à l'inclémence de nos cieux toujours changeants et aux exigences de nos âmes que la nature créée ne suffit pas à satisfaire.

Tel dans ses monuments, tel dans ses fêtes, cet art grec, dont notre pauvreté académique s'inspira si longtemps, ne s'élève pas plus haut que la terre où les dieux de l'Hellade ont vécu. Son ordonnance calme et symétrique, qui se borne à reproduire les lignes essentielles du sol et de la végétation, ne fait pas autre chose qu'encadrer les sensations et les joies de la matière. Il a pu convenir à la Grèce païenne. Mais s'il est vrai, et c'est l'évidence même, que l'art

1. Voir *Bulletin des Métiers d'art*, p. 89. Discours prononcé à l'Institut Jean Béthune.

populaire, — celui qui transmet à tous, par les moyens les plus simples, l'émotion souveraine et libératrice du sentiment esthétique — doit être fait de vérité, non de convention, demandons-lui de s'adapter à notre nature et d'étancher notre soif d'idéal.

Et l'art gothique satisfera à ces besoins, parce qu'il est né de nos âmes et qu'il a surgi de notre sol.

Nos cathédrales, — auxquelles nos cités travaillaient pendant des générations, voire pendant des siècles — les riches et les pauvres donnant leur or ou leur obole avec leur labeur, les artistes et les gens de métier, leur science et leur génie — que furent-elles, sinon l'expression spontanée de notre peuple ? La nature ne suffit pas à ce peuple. Ou plutôt, ce peuple exalte la nature. Son art embrasse les végétations et les faunes, mais pour les emporter vers la patrie du Ciel, enroulées aux plus hautes tiges de pierre, avec les pensers et les espoirs humains qui s'en vont mourir aux arcs des ogives dans un geste de mains jointes.

Ce qui émeut ce peuple, c'est le spiritualisme vivant de ses édifices. C'est le symbolisme fastueux ou familier de ses cérémonies religieuses et de ses cérémonies civiques.

Relisez donc dans Van Metteren, le vieil historien des Pays-Bas, le récit de ces réunions solennelles organisées au début du XVI[e] siècle par nos Chambres de rhétorique. Quelle évocation colorée surgit de la complaisante relation de ces fêtes : la Poésie entrant en triomphatrice dans la Cité, — les théâtres dressés aux carrefours, le peuple s'instruisant aux moralités ou pleurant aux mystères, — les feux d'artifice et les cortèges, — les ripailles publiques et domestiques, et tout cela accompagné, jour et soir, du vacarme des musiques dont la voix se perd dans la voix de cet autre immense et formidable orchestre : la foule.

Tout notre tempérament revit dans ces souvenirs, et il faut nous réjouir de les voir se réveiller pour marquer la permanence de nos traditions.

La Renaissance, puis la Réforme ont opprimé notre art national. Une science froide et géométrique prétendit alors lui substituer le culte de poncifs antiques, étrangers à nos mœurs, à nos climats.

Avec des moments d'arrêt, avec des réactions individuelles ou passagères, ce fut la lente décadence. Et cette décadence s'est prolongée jusqu'au siècle qui vient de se clore et qui marqua, pour notre art public, une des plus pauvres périodes qu'il ait traversées.

L'humanisme tendait à éloigner l'art de la foule. Il disait avec le poète païen : « Je hais la foule profane et la tiens à l'écart. » Il disait encore : « Je chante pour moi et les muses, » tandis que l'art catholique a toujours chanté pour Dieu et le peuple.

Jusqu'en ces dernières années, les artistes formaient une caste à part, car rien n'était commun entre eux et le monde environnant. « Bourgeois » était la plus sanglante injure que les artistes pouvaient lancer aux non-initiés et ceux-ci la leur rendaient bien ! Séduits par le mot de Guizot : « Enrichissez-vous, » qui correspondait si bien à leur idéal, ils méprisaient infiniment les romantiques et les faiseurs de vers. Esclaves volontaires de la concurrence effrénée, du bon marché sans précédent, du machinisme à outrance, ils se plongeaient sans remords dans l'utilitarisme

le plus étroit et l'irrémédiable laideur.

« Voyez ce que nous avons produit de 1800 à 1860, a pu dire M. Beernaert, à la distribution des prix de l'École Saint-Luc de Schaerbeek de 1896 : édifices publics, maisons, meubles, ustensiles, tout était également mauvais, également lamentable. »

Cette époque merveilleusement tumultueuse, intense et rapide, — dont nous sortons à peine, — ne laissera guère que des monuments d'un art lourd et incohérent, aggravé par des trompe-l'œil qui décèleront sa pauvreté technique. C'est l'architecture d'une société désorganisée, privée de rêve collectif, ruée à la richesse.

Faut-il croire à une décadence irrémédiable ? Cette architecture financière serait-elle devenue notre architecture nationale ?

Non, non, le réveil s'accuse. Et dans l'histoire de l'art, qui est, comme toute l'histoire, un mouvement perpétuel d'aller et de retour, de flux et de reflux, la renaissance idéaliste est certaine. Elle a commencé.

L'enseignement des Écoles Saint-Luc, le retentissement qu'il a eu jusque dans nos académies, les expositions d'art ancien, les études archéologiques ont opportunément contribué à épurer le goût et à améliorer nos ouvriers.

La classification en arts majeurs et mineurs s'efface. On comprend que l'art est partout lui-même et reste, dans les moindres objets, la signature de Dieu dans la création.

« La Beauté, a dit William Morris, qui est le but de l'art au sens le plus large de ce mot, n'est pas un ornement accidentel de la vie, que l'on puisse au choix laisser ou prendre, si nous voulons vivre selon le dessein de la nature et ne pas nous contenter d'être moins que des hommes. »

N'est-ce point là votre propre esprit qui parle ? On vous accuse d'être exclusifs. Ceux qui vous font ce reproche ne vous connaissent pas. Fidèles à notre art national, vous n'avez jamais entendu cependant y voir des stéréotypes et des canons inflexibles.

Si vous y cherchez des inspirations complétées par l'étude de la nature, vous n'y cherchez jamais l'imitation.

Le passé, si glorieux qu'il soit, loin d'être une routine de mort, est pour vous un principe de vie. C'est l'esprit de cet art, bien plus que sa forme, qui vous a séduits. Ce que vous aimez surtout en lui, c'est le souci de sincérité qui l'anime et qui tranche si heureusement sur les déplorables tendances d'un temps encore trop fécond en zincs d'art, en faux bois, en faux marbres, en toc, en stuc, en staff.

On dit aussi que la division du travail et les conditions modernes de la production ne s'accommodent plus de cette patiente étude des matériaux, de cette recherche approfondie des formes qu'ils comportent et des applications auxquelles ils sont destinés.

N'en croyez rien !

Le goût public et privé peut s'égarer, mais il prend toujours sa revanche. Et à l'heure de ces revanches, qui sonnent chaque jour pour l'un ou l'autre, il est trop satisfait de découvrir des artisans et des artistes dignes de ce nom.

Certes, ces recherches par lesquelles vous apprendrez la nature des matériaux, leurs propriétés, leurs ressources, leurs résis-

tances, — cette étude approfondie du dessin, « cette probité de l'art, » — ce souci constant de l'appropriation de l'objet, de sa convenance, de son adaptation parfaite à une utilité déterminée, tout cela exige une patience peu commune. Et cette patience doit survivre à l'école. Vos études d'ici, vous les compléterez par les conférences, les discussions et les excursions de vos sections d'anciens élèves, par le contact permanent entre les maîtres, les élèves et les amis de Saint-Luc, que vous facilite l'excellent *Bulletin des Métiers d'art*, dont je suis heureux de féliciter ici le directeur si distingué et si dévoué, M. Gevaert.

A quoi était due la supériorité de l'ouvrier du moyen âge ? C'est qu'il apprenait et s'instruisait toujours.

Ecoutez Godefroid Kurth :

« L'ouvrier du moyen âge commençait par faire un long apprentissage sous la direction d'un maître. Il passait des examens et il faisait un chef-d'œuvre pour acquérir la maîtrise, il prenait son diplôme d'ouvrier à peu près comme aujourd'hui, dans nos universités, on prend son diplôme d'avocat, de médecin ou d'ingénieur. L'apprentissage terminé, le grade conquis, il se voyait revêtu d'une véritable dignité ; il était quelque chose dans la hiérarchie sociale, il était nanti d'un bon métier. Cet artisan était un artiste. Il avait conscience de sa valeur. Sans orgueil déplacé, il savait qu'il était quelqu'un, et qu'à défaut de naissance, de richesse ou de génie, il avait son métier, son art, qui était bien à lui et qui constituait, si je puis parler ainsi, sa part d'éminence sociale. Le sachant, il était fier de son rôle, et il n'eût troqué avec personne. Il arborait avec joie les insignes de son métier ; il les brodait sur les étendards, il les peignait aux verrières des églises, il les faisait flotter à la façade de sa maison ; c'étaient ses armoiries à lui, et qui valaient celles des nobles. Si, pris isolément, il ne comptait pour rien dans la vie politique, réuni avec ses confrères, il constituait une force. *Un bon métier* pesait plus dans les balances des destinées d'une commune que n'importe quelle famille noble, fût-elle du sang le plus illustre. Les bons métiers regardaient les princes en face sans baisser la paupière. »

L'artisan d'aujourd'hui préfère trop souvent brûler les étapes. Il se figure que l'imagination supplée à l'insuffisance de l'éducation professionnelle.

Ajoutez à cela qu'il est beaucoup de parents qui n'ont pas l'intelligence ou le courage ou le moyen de se priver au moins partiellement pendant plusieurs années du secours que le travail des enfants peut leur apporter. Ils tuent ainsi la poule aux œufs d'or.

Faute d'éducation, on accumule les bévues. Celui auquel on confie un travail sans qu'il ait l'initiation suffisante a tôt fait d'imposer le regret de son choix.

Dans ses *Soirées de Saint-Petersbourg*, Joseph de Maistre raconte l'aventure de ce missionnaire qui avait confié à un sauvage une charrue et un bœuf, en lui enseignant, mais d'une façon trop sommaire, la manière de s'en servir. Le missionnaire avait poursuivi son voyage. L'an d'après, repassant par là, il apprit que son élève avait fait griller le bœuf avec le bois de la charrue.

C'est l'histoire de toutes les éducations trop hâtives. *(On rit.)*

Ayez cette fidélité *à la foi et au travail,* qui est l'esprit national et chrétien.

Ayez cette patience que d'autres n'ont plus.

Et c'est sans inquiétude que vous pourrez aborder la vie qui vous attend, — pleine des promesses et des légitimes satisfactions qu'elle dispense à ceux que n'effraye pas le devoir et que ne rebutent pas les inévitables difficultés.

C'est sans inquiétude aussi que vos maîtres, que vos parents, que vos amis vous verront apporter à l'existence les énergies et les convictions dont les réserves gonflent vos âmes juvéniles.

Dignes d'eux et dignes de vous, vous serez, en même temps que des artistes et des artisans d'élite, de bons chrétiens et de bons citoyens.

Héritiers de ces âges glorieux où la communion entre le sentiment artistique et le sentiment national fut si intense, votre labeur contribuera à accroître le patrimoine et à consolider la grandeur de la Patrie que nous aimons, — cette Belgique si chère, œuvre lente et patiente de tous ceux, illustres ou inconnus, qui furent nos pères, — œuvre commune à laquelle ont collaboré non seulement la bravoure de nos soldats et le génie de nos hommes d'État, mais le labeur des ouvriers de la mine, de l'usine, de l'atelier, du bâtiment, noirs titans de la houille et du fer, robustes travailleurs des champs et des bois, artisans délicats de nos industries d'art, qui tous l'ont pétrie de leurs mains vaillantes, qui l'ont arrosée de leurs sueurs pour en faire ce qu'elle est devenue et ce qu'elle restera si nous le voulons : une belle nation chrétienne, une terre libre et féconde sous le regard de Dieu. *(Longs applaudissements.)*

H. Carton de Wiart.

ARCHITECTURE EN BRIQUES.



LA soumission de l'architecte aux exigences du milieu et aux propriétés des matériaux disponibles n'est pas une contrainte.

Bâtir conformément à des canons arbitraires d'aspect, d'ordre et de proportions peut être considéré comme une liberté par ceux qui ne saisissent pas la valeur ni le besoin des finalités matérielles et morales alliées dans l'œuvre d'art.

Aux vrais artistes, la science de raisonner les utilités et la faculté de sentir les inspirations des milieux tracent les limites naturelles de la voie où l'invention peut se donner carrière avec sincérité, variété et vérité.

Chaque espèce de matériaux n'a certes qu'une bonne manière de se mettre en œuvre ; il ne s'ensuit pas que cette manière ne puisse s'accommoder de formes variées. D'une part, la bonne construction n'exclut que les formes qui sont incompatibles avec les propriétés naturelles d'exploitation, de débit, de manutention, de résistance, de du-

rabilité de ces matériaux. D'autre part, le goût intervient au point de vue du sentiment, pour régler l'utilisation des matériaux dans un sens expressif. Ce sens peut être divers : il sera déterminé par la race, la religion, la nature du milieu ou de la personne de l'artiste. Enfin, la part respective de ces deux éléments à son tour variera : Tel peuple ou tel individu raisonne plus qu'il ne sent, tel autre est plus sentimental que raisonneur ; c'est affaire de tempérament.

En méditant ces principes, on découvre pour quelle raison l'art vrai est national, pourquoi l'art d'un peuple se modifie en certains points et, en certains autres, reste identique à lui-même.

Il faut donc se convaincre que c'est une erreur de croire à un art universel, à un art immobile ou à un art nouveau, c'est-à-dire qui serait inventé de toutes pièces neuves.

Aucun de ces prétendus arts ne saurait être l'art vrai.



Déjà plusieurs fois, le *Bulletin* a eu l'occasion de toucher cette question essentielle, en parlant de la construction en briques.

Peu de constructions sont plus intéressantes pour nous.

D'abord, parce que la brique constitue l'appareil de construction le plus important de notre pays. Autrefois, au temps des communications difficiles, elle était d'emploi presque exclusif dans la plus grande partie de nos provinces. Elle continue à être employée plus que tous autres matériaux parce qu'elle est économique. Mais les briques passent, à tort, pour des matériaux inavouables : leur mise en œuvre, dit-on souvent, n'est pas susceptible d'une forme décorative.

Il faut avouer que la brique n'offre pas les ressources des pierres taillables. Mais elle prend sur celles-ci plus d'un avantage, et, en première ligne, celui de la grande économie. Combien de constructions importantes, par exemple des églises, se construisent, pour cette cause, en briques ?

D'autre part, la brique reste, techniquement parlant, supérieure à certains autres matériaux pierreux. Nos architectes doivent donc posséder à fond la connaissance des ressources décoratives de la brique. Ces ressources sont assez nombreuses pour permettre de faire beau et bien.



Pour se pénétrer de cette connaissance, il leur suffira d'étudier les anciennes constructions en briques de notre pays.

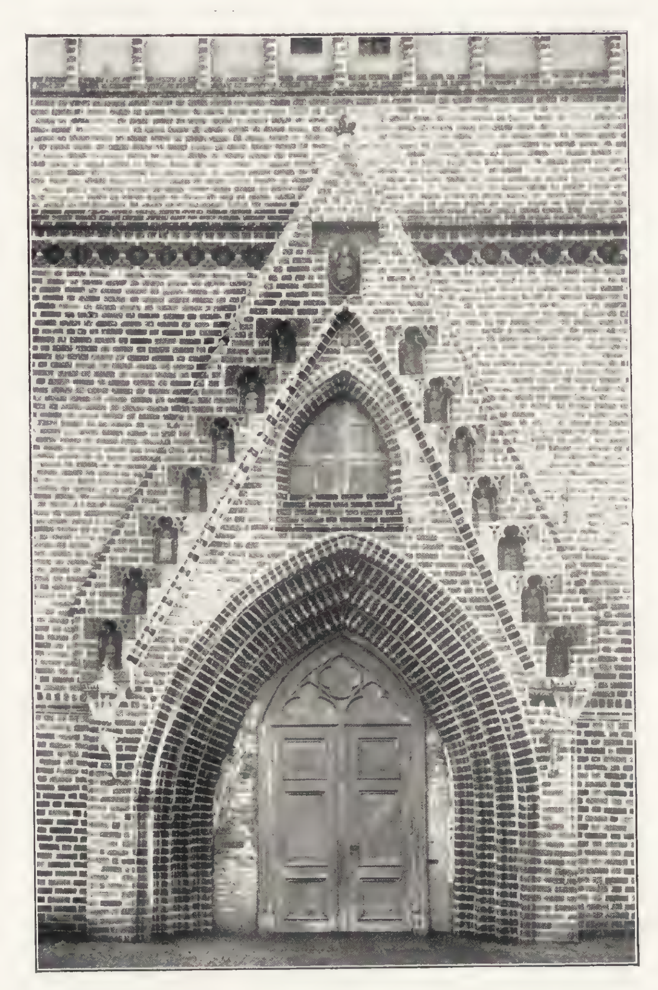
Il est bien triste de voir élever, en ces beaux matériaux, des édifices dont les formes inspirées de la construction en pierre sont fausses et sans expression ; trop souvent, ces formes sont si honteuses qu'on les voile trompeusement de ciment ou de mortier.

Ce point des ressources décoratives de la brique a été tellement négligé, qu'à de rares exceptions près, nos architectes ignoraient, il y a vingt-cinq ans, que la brique fût capable de rendre quelque service à l'art. Les restaurations d'anciens édifices, autant que les constructions nouvelles de cette période, l'attestent clairement. Un siècle de plâtres, de chaux, de stucs, de similis exotiques de toute espèce avait produit ce résultat.

Aujourd'hui, on commence à peine à voir clair. Ces dernières années ont servi à nous montrer qu'autrefois nos artistes nationaux tiraient parti de la brique. La généralité finira par voir qu'on peut en tirer parti encore [1].

En regardant nos anciens monuments, que voit-on : une méthode variée d'agrémenter la brique selon les régions.

Nulle part, on n'a oublié que la brique avait à elle son joli coloris. Dans les endroits proches des carrières, ou reliés à elles par les cours d'eau, on a bâti en pierre quelques constructions somptueuses. Là aussi on a mélangé la pierre à la brique dans la construction, pourvu que cette pierre fût propre aux détails d'ornementation.



PORTAIL DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN, A DORPAT.

Le service attendu de l'intervention de la pierre peut être double : d'une part, un jeu de couleur ; de l'autre, grâce à la taille, un effet de relief ou un enrichissement sculptural. Sous ce dernier rapport, la brique peut se suffire, car elle peut se tailler si elle est de bonne qualité [2]. Et l'on voit ici l'importance qu'il y aurait, quand aujourd'hui la production de la brique est si négligée, d'assurer au moins une fabrication de choix pour certains travaux. D'ailleurs la brique peut être façonnée dans le moule, et il n'est pas jusqu'aux ornements et aux figures modelés en terre et cuits ensuite qui ne remplacent avantageusement les sculptures, sous le rapport de la résistance et de la durée comme sous le rapport décoratif. Bon nombre de nos monuments, dans la région maritime, ont été garnis de crêtages, de modillons et d'autres motifs de cette matière. Au surplus, la brique ne refuse pas la couleur : un peu d'émail suffit à la lui donner.

On le voit, les ressources de décoration ne manquent pas à la brique. Assurément,

1. Le musée d'histoire naturelle, de Londres, bâti par l'architecte Waterhouse, récemment décédé, est un exemple de la construction moderne exclusivement en briques.

2. Nos anciens maçons de Flandre la taillaient couramment à la truelle.

les faire valoir avec goût et expression, et, surtout, avec originalité, suppose une mise en œuvre sentie et savante, un respect égal des caractères et des propriétés de la matière ; car il est des aspects et des formes si étroitement adhérents aux principes de la substance qu'on ne pourra pas s'en départir sans abus. La construction en brique est inséparable de la sobriété, mais elle sert volontiers celui qui cherche une expression sincère de grandeur.

C'est encore au contact des œuvres anciennes qu'on acquerra toutes ces connaissances ; c'est même en scrutant l'esprit de ces œuvres qu'on pourra découvrir les procédés nouveaux, justement désirables pour les besoins et les goûts du temps.



A cet égard, il est intéressant de regarder au dehors, vers l'une ou l'autre région étrangère où la brique règne en maîtresse dans la construction. On y découvrira des exemples nés aux bonnes époques d'art et qui démontrent, par leurs aspects propres, combien la mise en œuvre artistique est variée.

Tel est, bien loin d'ici, le portail occidental, sous la tour de l'église de Saint-Jean, à Dorpat [1], datant du commencement du XIV[e] siècle. Cette église constitue un des plus remarquables exemples de la construction en briques dans cette contrée.

L'expression de ce portail [2] s'apprécierait plus complète si l'ouverture de la baie était dégagée et débarrassée de son vilain vantail. Au surplus, il paraît bien probable que le sol primitif de l'église est, à cet endroit, enseveli de plusieurs pieds. La grandeur, la puissance et la simplicité du thème général de l'œuvre ne s'en imposent pas moins à l'admiration.

Mais nous ne voulons que fixer l'attention sur le système employé pour l'enrichissement et la décoration de ce chef-d'œuvre. Ce système réside surtout dans une intervention de la sculpture judicieusement et sobrement introduite pour appuyer les grandes lignes architectoniques. Il apparaît bien que ces sculptures, en donnant une impression assez analogue à celle de gradins, ont mitigé l'acuité des lignes du gâble et ramené celui-ci dans la note de mouvement du grand arc. En effet, outre les chapiteaux finement taillés qui sont à la base du gâble, tout l'ornement sculptural se compose de quinze figurines, d'environ $0^{m}45$ de haut, enfermées dans des niches de $0^{m}65$ de haut sur $0^{m}38$ de large, que couvrent un arc redenté.

On remarquera la modération extrême dans l'emploi de la pierre. Celle-ci ne sert qu'à constituer les deux membrures de l'arc, découpées en feuille de trèfle. Les montants, le fond et la couverture de la niche sont établis à même la construction en briques. Il est évident pourtant que l'effet voulu a été atteint et l'on se demande même si un emploi moins calculé de la pierre l'aurait mieux servi.

La figure placée au sommet représente le Christ. Elle est exécutée avec plus de soin que les statues qui suivent. Les deux plus rapprochées se trouvent dans une attitude agenouillée ; actuellement peu lisibles, elles

1. Ville de 35.000 habitants en Livonie (Russie).

2. A comparer les lignes de ce morceau d'architecture avec un détail des Halles de Nieuport, également du XIV[e] siècle, publié dans le *Bulletin des Métiers d'art*, 2[e] année, p. 339, et 4[e] année, pp. 44 et 45.

ont sans doute représenté des anges. Les douze niches inférieures renferment les figures des apôtres. Il est permis de se demander si cet ensemble sculptural ne se trouvait pas jadis complété par un sujet placé dans la petite baie au sommet du grand arc. L'importance de ce vide produit actuellement un effet nuisible ; meublée, au contraire, cette ouverture devient un agent d'unité.

La perte de la statuaire qu'elle peut avoir renfermée s'explique d'autant mieux qu'elle aura été causée par la même barbarie qui assura la conservation des autres statues : en effet, les niches et leur contenu avaient été parfaitement recouverts par le mortier et le crépissage d'un *restaurateur,* si bien que, passé quelque temps, on n'en soupçonnait pas l'existence.

Quoi qu'il en soit de ce dernier point, le porche de Dorpat reste un remarquable exemple de la beauté accessible par les moyens économiques et sobres de la construction en briques.

E. G.

L'ÉGLISE DE SAVENTHEM.



'ÉGLISE de Saventhem ne manque pas de visiteurs. Ceux-ci n'y viennent guère pour le monument, mais pour le tableau qu'il abrite : le fameux Saint-Martin de Van Dyck. Ils consacrent à ce chef-d'œuvre toute l'attention dont ils disposent et ils oublient l'écrin qui le renferme. Celui-ci cependant mérite de fixer l'attention, moins par ce qu'il est actuellement que par ce qu'il a été, et ce qu'il pourrait devenir.

Rien, dans l'église de Saventhem, ne ferait, à première vue, soupçonner son antiquité, ni son haut intérêt archéologique. Elle se présente au visiteur comme un monument gothique non dénué d'originalité et avec tous les caractères du XVI[e] siècle.

Les nefs, au nombre de trois, sont couvertes d'une toiture unique, mais chaque travée des bas-côtés est couronnée d'un pignon triangulaire perpendiculaire à l'axe de l'église. La première travée occidentale, un peu plus large que les autres, n'est



ÉGLISE DE SAVENTHEM. VUE DE L'EST.



ÉGLISE DE SAVENTHEM. INTÉRIEUR.

qu'une ajoute malheureuse, construite en 1864. Le clocher, situé entre les nefs et le chœur, est une masse carrée sans autres lumières que des abat-jour en ogive dans ses quatre faces. Une flèche élancée octogonale le couronne. Une tourelle d'escalier accoste le côté nord. De forme ronde jusqu'à une hauteur de 7 mètres, cette tourelle devient alors octogonale et elle est terminée par une toiture en cône.

Le chœur est une belle construction ogivale, formée de trois travées et d'une abside à trois pans. Il doit dater du milieu du XVIe siècle.

A l'intérieur, l'église frappe à première vue par sa largeur démesurée comparativement aux autres dimensions. Les colonnes, de forme cylindrique, couronnées de chapiteaux à feuilles de chou, sont très espacées. Les basses nefs ont à peu près la même largeur que la nef principale. Celle-ci n'a pas d'éclairage direct. Toute la lumière entre par les grandes fenêtres des bas-côtés. Les trois nefs sont couvertes de voûtes en briques. Celles des bas côtés présentent les caractères du XVIe siècle, tandis que celles de la grande nef sont au moins d'un siècle plus récentes.

Le chœur, dont la première travée est formée par le rez-de-chaussée de la tour, est étroit et profond, de manière à ce que l'autel ne s'aperçoit guère des bas-côtés.

Le transept, est dans l'état actuel, peu accusé, il fait à peine saillie sur les nefs latérales.



D'après cette description superficielle, le lecteur pourrait se convaincre que l'église, qui nous occupe n'a rien de commun avec une construction romane. Et cependant telle qu'elle existe, elle n'est que la transformation d'un édifice de ce style.

On s'en aperçoit d'abord à la tour. Celle-ci se compose, en effet, de deux parties superposées, construites dans les mêmes matériaux, grès des environs, mais dont on voit, avec un peu de perspicacité, la limite au niveau du faîtage de la haute nef. La partie supérieure date du XVIe ou XVIIe siècle, le bloc inférieur est roman, et sans doute d'une grande antiquité.

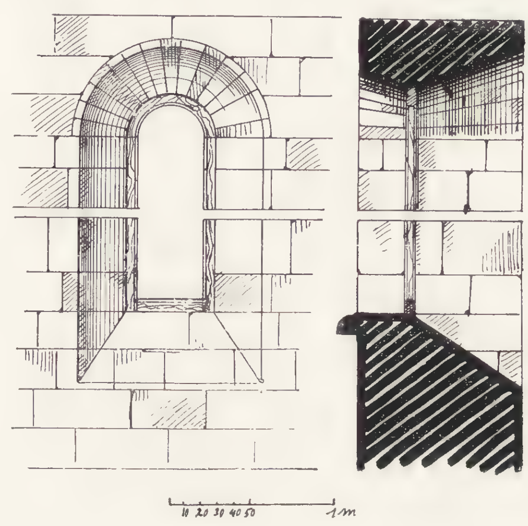
La tourelle d'escalier aussi, dans sa partie cylindrique, présente un cachet bien roman. Du côté sud, on remarque, d'autre part, dans le mur de la tour une petite porte

bouchée, très étroite et haute de $2^{m}20$, couronnée d'un plein cintre à claveaux longs et peu épais. Cette porte correspond, soit comme emplacement, soit comme dimensions, aux baies du sanctuaire que nous avons remarquées à Berthem, Vossem et Leefdael. Au-dessus de cette porte, on remarque une large arcade, également bouchée, large de $2^{m}60$ et dont les impostes s'appuient sur deux corbeaux saillant du côté de l'intrados.

A l'intérieur de la tour, du côté nord, une large arcade, dont les piédroits descendent jusqu'au sol, existe dans le mur et encadre la porte menant à l'escalier. Cette arcade est bouchée par un mur léger en briques. La tourelle d'escalier est un des signes les moins équivoques de l'antiquité du monument. Le petit couloir qui mène à l'escalier est bas et étroit, couvert d'une voûte en berceau. Cette voûte se continue en hélice dans l'escalier même sous les marches de pierre. C'est un des rares exemples de cette espèce de construction, qui n'est pas sans offrir de sérieuses difficultés et que la plupart des architectes romans ont évitée.

Les pilastres des arcades qui s'ouvrent de la tour dans les nefs et le chœur sont de plan rectangulaire. Ils ont été chanfrenés sans doute lors de la reconstruction, car les pilastres adjacents dans la nef sont encore carrés. Point de doute donc que la tour ne soit une construction romane. Il en est de même de l'église.

Si, à l'intérieur, on examine les murs de la grande nef, au-dessus des arcades, on remarque vaguement, derrière le plâtrage, la silhouette de petites fenêtres disposées à raison de deux par travée. On remarque, en outre, dans les murs, de nombreuses traces de tassements et des crevasses qui font supposer que ces parties ont subi des remaniements assez importants. Si on monte au-dessus de la voûte actuelle, on retrouve presque en entier la disposition primitive de



Relevé par R. Lemaire. ÉGLISE DE SAVENTHEM. FENÊTRE SOUS LES COMBLES.

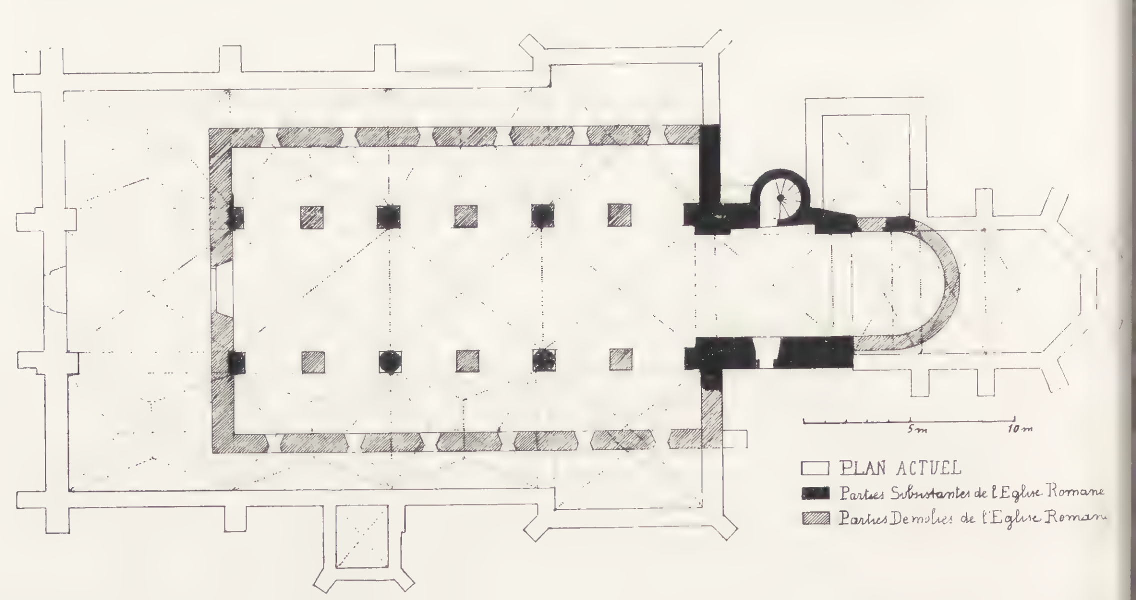
l'édifice. Deux rangées d'étroites fenêtres en plein cintre, au nombre de six par rangée, sont conservées presque intactes. Elles n'ont que $0^{m}55$ de largeur, mais sont munies, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, d'un profond ébrasement. Du côté extérieur, le seuil est horizontal et fait saillie en un larmier qui court tout le long du bâtiment. Chose extrêmement remarquable, certaines de ces fenêtres, dont nous donnons le relevé exact, ont conservé leurs châssis primitifs en bois de chêne. Ces châssis, qui sont emboîtés dans une gorge, épousent exactement la forme des fenêtres. Ils se composent de pièces de bois portant pour tout ornement un petit congé sur l'arête du côté extérieur. On n'y remarque aucune trace de vitrage.

Plus tard, encore à l'époque romane, on a supprimé les seuils horizontaux pour les remplacer par un glacis extérieur. En même temps, on a divisé le châssis en trois compartiments par des lattes transversales de peu d'épaisseur. Ces châssis sont les seuls restes de menuiserie romane que nous ayons rencontrés en Brabant.

En dessous des larmiers des fenêtres, nous retrouvons encore les corbeaux en pierre ayant supporté la faîtière des bas-côtés en appentis. Il y est resté accroché, de-ci de-là, quelques débris des tuiles dont toute l'église était sans doute primitivement couverte.

Au sommet des murs, on remarque encore les emplacements des poutres anciennes, qui ont porté le plafond plat primitif, et à l'extérieur est conservée la moulure couronnant les murs et courant sous la toiture. Une fausse voûte en stuc existe encore en entier au-dessus de la voûte actuelle. Elle a la forme d'un berceau en arc brisé et est divisée en caissons rectangulaires par des arêtes moulurées en chêne. Cette voûte date, sans doute, vu les ornements en plâtre et les moulures, du XVIIe siècle.

L'église primitive était donc une basilique à trois nefs sans transept et tout entière de style roman. Ce qui est assez intrigant, c'est le nombre de fenêtres : il y en a deux par travée actuelle. Cependant elles présentent l'écartement normal des églises romanes similaires. Or, d'après la règle tout à fait générale, les églises romanes, surtout les petites églises, n'ont qu'une fenêtre par travée. Que faut-il donc en conclure, si ce n'est que l'on a, lors de la reconstruction, tout comme à Parc et à Vossem, enlevé la moitié des piliers pour élargir les travées et pour pouvoir donner aux bas-côtés la largeur exceptionnelle qu'ils ont actuellement. La forme de ces piliers primitifs nous est donnée par les pilastres adjacents à la tour : ils étaient carrés, probablement sans socles



ÉGLISE DE SAVENTHEM. PLAN TERRIER.

Relevé et restitué par R. Lemaire.

et couronnés d'un simple tailloir. On a donc dû transformer, au XVIe siècle, des piliers carrés en colonnes gothiques. Cette transformation de l'église s'est, sans doute, effectuée en deux fois. On a commencé par percer les deux transepts qui furent adaptés aux nefs anciennes. Ce qui le prouve, c'est l'existence de fenêtres bouchées dans le transept sud du côté occidental et aussi la différence sensible dans les moulures des arcades. Les arcades du transept sont sans aucun ornement ; elles ont la coupe carrée d'une arcade romane. Cela s'explique parce qu'elles devaient d'abord s'accorder avec les arcs romans existants dans le reste de l'église et qu'elles devaient retomber sur des piliers carrés. Les arcades percées, plus tard, dans le reste de l'église sont moulurées ; aussi reposent-elles sur des colonnes.

Dans la généralité des églises romanes de notre pays, les bas-côtés ont la moitié de la largeur des nefs principales. Nous pouvons donc, à priori, tirer la même conclusion pour Saventhem. Cette hypothèse est, du reste, absolument confirmée par les traces de la pente des toits conservées sous les combles et par l'examen du mur oriental du bas-côté nord, où l'on trouve, vers le milieu, des traces d'arrachements bien visibles.

Concluons donc que les nefs de Saventhem avaient les dimensions et le caractère de toutes les églises romanes de la contrée et que leur construction date, pour le moins, du XIIe siècle.



Par R. Lemaire.

RESTITUTION DE L'ÉGLISE ROMANE DE SAVENTHEM. COUPE LONGITUDINALE.

Nous avons beaucoup moins de documents pour ce qui concerne le chœur primitif de l'église. Cependant, son plan semicirculaire ne laisse aucun doute, car on voit distinctement, dans la sacristie nord, l'origine du demi-cercle. Il n'y a donc que la

hauteur exacte du chœur qui demeure problématique. Nous l'avons restituée d'après les données fournies par la comparaison avec d'autres églises similaires : telles Berthem, Borst, Geest-Sainte-Marie, Butsel, etc.

Voilà ce qu'était jadis l'église de Saventhem.

Nos planches en représentent les plans et la coupe. On pourrait donc la rétablir, un jour, dans son état primitif avec assez d'exactitude. Comme la restauration de l'église sera entreprise bientôt, cette éventualité peut s'envisager. Car d'aucuns — ils ne sont pas rares — en sont franchement partisans ou voudraient, tout au moins, qu'on démolisse la voûte en pierre actuelle pour remettre à nu le lambrissage en lattis et plâtre du XVIIe siècle ou le plafond plat. Nous ne pouvons partager cette opinion. Le problème est à coup sûr intéressant : on est en présence de deux églises d'âge, de dimension et de style différents, emboîtées l'une dans l'autre. Or, restaurer c'est rétablir l'état ancien. Lequel ? Tout d'abord point de demi-mesures. Rétablir la voûte en plâtras ou le plafond sur la nef principale tout en laissant intactes celles des bas côtés, qui lui font logiquement et effectivement pendant, me semble inadmissible : le plafond a été établi sur une église entièrement romane, sur un monument gothique il est un non-sens. La voûte à caissons est une modification partielle qui n'est en accord avec aucun des deux styles. Du reste, sa mise à nu ne résoudrait rien, car, durant le court espace de temps où elle fut employée, les fenêtres supérieures ont été, toutes, bouchées. Le badigeon est là pour le prouver. La vérité archéologique s'oppose donc à leur réouverture. Et, si on les ouvre, on n'y gagnera rien : elles donnent dans les combles ! Alors quoi ? Rétablir tout l'état primitif roman ? Commençons alors par démolir le chœur, démolir le transept et les bas côtés, démolir le sommet de la tour et la flèche, diminuer de moitié la superficie de l'église, rétablir les gros piliers carrés en nombre double, tout cela pour le plaisir de quelques pauvres fenêtres romanes comme il en existe des tas. Or, notons que l'église est plutôt trop petite que trop grande ! Reste une solution : laisser l'édifice tel qu'il est, avec son caractère bas gothique, enlever le badigeonnage, décorer convenablement l'intérieur et réparer les fautes commises en 1864. C'est le seul parti obvie et le seul raisonnable. Il a pour lui l'avantage pratique ; il garde à l'église sa superficie et sa lumière, il ne compromet pas la stabilité de la construction : démolir la voûte centrale serait téméraire, étant donné l'énorme largeur des bas-côtés et le poids de leurs voûtes. Enfin, il ne coûterait pas le quart des autres solutions.

Il a encore pour lui la vérité archéologique : telle qu'elle existe, l'église est un édifice ogival dans la construction de laquelle les matériaux romans, pouvant servir, ont été remis en œuvre. Si les architectes du temps ont fait ce remploi assez intelligemment pour réserver aux archéologues d'aujourd'hui des documents intéressants, ce n'est pas un motif pour que ceux-ci détruisent l'œuvre de leurs bienfaiteurs. Il y a tout autant de raisons de démolir l'église Saint-Pierre, à Louvain, pour refaire l'ancienne église romane qu'elle remplace et dont on retrouverait suffisamment les plans

et les formes ! Enfin, sous le rapport artistique, l'église actuelle, malgré son manque de proportions, a du cachet, et elle est, en tout cas, bien plus intéressante et plus belle que sa devancière. Elle pourrait, grâce à une restauration adéquate, devenir tout à fait satisfaisante. Ce serait donc une triple faute d'y toucher, d'autant plus qu'il n'y a pas de milieu : ou rien, ou tout. Cette faute, saura-t-on l'éviter ? Qui vivra verra... mais aussi jugera.

R. Lemaire.

COLONNE. (VOCABULAIRE DES TERMES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.)

Colonne, f. — Flamand : *Zuil.* — Allemand : *Säule.* — Anglais : *Column.*

La colonne est, en ordre principal, un membre d'architecture, affectant la forme d'un cylindre ou d'un prisme, posé verticalement et destiné à soutenir ou à orner un édifice [1].

Généralement une colonne se compose d'une base, d'un fût et d'un chapiteau ; elle repose quelquefois sur un socle ou piédestal.

Les colonnes se font en tous matériaux ; le bois, la brique, la pierre, le marbre, la fonte sont les plus utilisés quand elles doivent servir de soutien ou de support, ce qui est, en somme, leur fonction rationnelle.

Les colonnes en bois, surtout celles sans chapiteaux, ne sont guère que des POTEAUX.

Les supports en maçonnerie de petit appareil sont parfois désignés sous le nom de PILIERS. Le nom de pilier ne doit cependant être donné qu'à un support dont la section horizontale est très grande proportionnellement à la hauteur.

La colonne a été connue par tous les peuples et à toutes les époques ; les caractères des styles d'architecture s'y reflètent d'une manière remarquable, aussi l'étude comparée des colonnes est de la plus haute nécessité pour ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art.

Diverses dénominations données aux colonnes d'après leur forme, leur destination, leur emplacement, leur décoration, etc., sont employées abusivement ou inexactement, nous croyons qu'une revue succincte des termes les plus usités sera de quelque utilité. Nous négligerons cependant celles de ces dénominations qui n'ont trait qu'au caractère emprunté aux styles d'architecture et notamment les colonnes ARABE, BYZANTINE, COMPOSITE, CORINTHIENNE, DORIQUE, GOTHIQUE, IONIQUE, ROMANE, TOSCANE, MAURESQUE, ÉGYPTIENNE, PERSANE, etc.

1° Colonne ADOSSÉE OU ENGAGÉE OU LIÉE. — Fl. *Ingewerkte zuil.* — (Fig. 1.)

C. (1) faisant corps avec un mur dont elle dépasse le parement d'environ les 2/3 de son diamètre ; une DEMI-COLONNE est une C. ENGAGÉE sur la moitié de son diamètre.

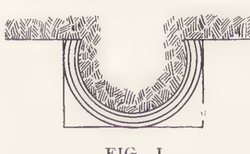


FIG. 1. Colonne adossée.

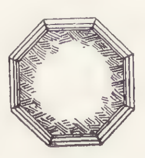


FIG. 2. Colonne angulaire.

2° C. ANGULAIRE. — Fl. *Hoekige zuil.* — (Fig. 2.) C. à section horizontale polygonale, qu'il ne faut pas confondre avec la C. D'ANGLE.

3° C. ANNELÉE est une C. BANDÉE, dont les assises saillantes ont une faible hauteur. (Fig. 6.)

1. Par abréviation, nous remplacerons fréquemment le mot « colonne » par « C. ».

4° C. A PANS. — voir C. POLYGONALE.

5° C. ASTRONOMIQUE. — C. terminée par une plate-forme servant à l'observation des astres ; c'est presque toujours une C. SOLITAIRE.

6° C. A TAMBOURS OU FRANÇAISE. — Fl. *Fransche zuil.* (Fig. 3.) — C. avec fût présentant ou figurant des assises ressautant alternativement l'une sur l'autre. Elle peut, à la rigueur, être une C. MONOLITHE (fig.4) et ne doit pas être confondue avec la C. EN TAMBOURS (fig. 5), laquelle comporte toujours des assises. On l'appelle plutôt C. BANDÉE ou NOUÉE quand les assises saillantes sont rares et C. BAGUÉE quand les assises saillantes sont rares et, en outre, fortement moulurées (fig. 6).

7° C. A OU PAR TRONÇONS (fig. 7). — C. EN TAMBOURS dont les assises ont une hauteur plus grande que le diamètre.

8° C. ATTIQUE. — Fl. *Attische zuil.* — C. d'une hauteur relativement trop grande par rapport à son diamètre.

9° C. BAGUÉE. — Fl. *Beringde zuil.* — Voir C. A TAMBOURS.

10° C. BANDÉE. — Voir C. A TAMBOURS.

11° C. BELLIQUE. — C. du temple de Janus, à Rome, devant laquelle on proclamait les déclarations de guerre.

12° C. BRISÉE ou C. TRONQUÉE. — Fl. *Gebroken zuil.* — C. SYMBOLIQUE dont le fût incomplet est brisé. On la rencontre beaucoup sur les cimetières où elle exprime des idées plutôt païennes.

13° C. CANNELÉE. — Fl. *Gegroefde zuil.* — C. dont le fût porte des cannelures (fig. 8 et 9) ; si les cannelures sont ornées on a une :

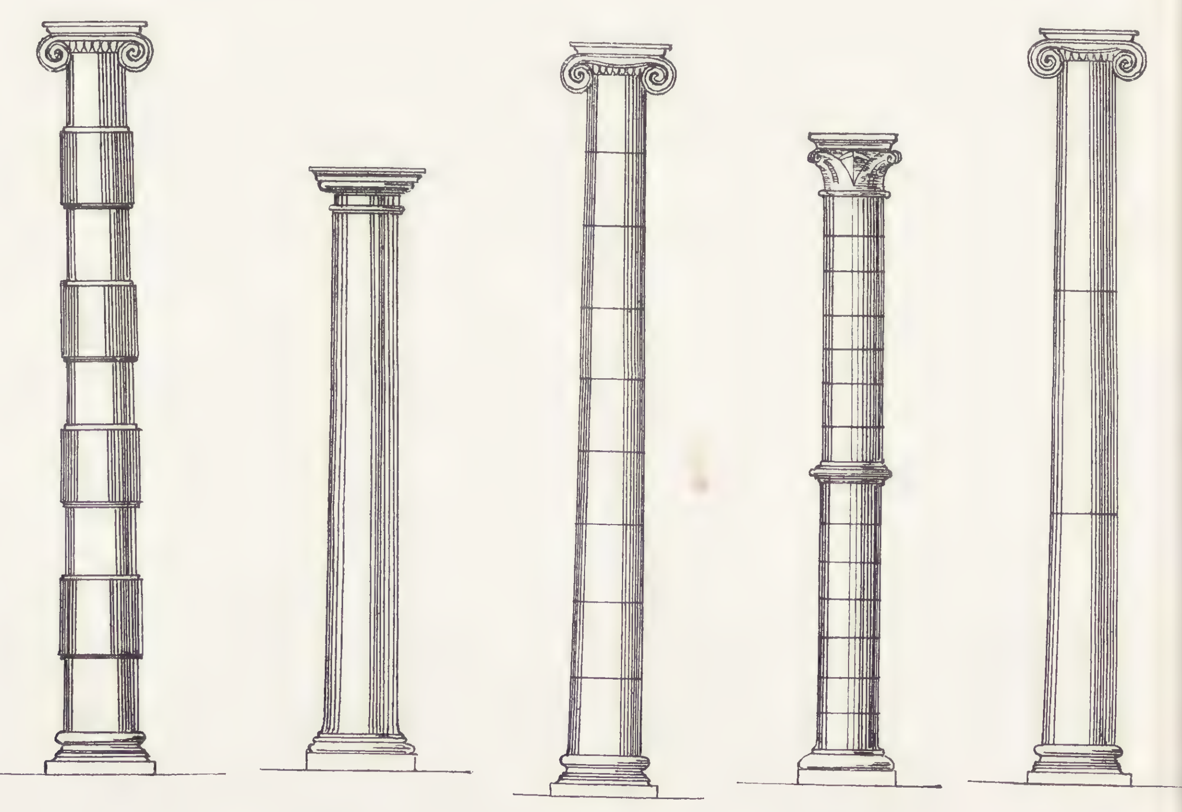
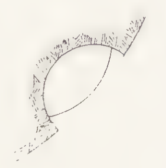


FIG. 3. COLONNE A TAMBOURS. — FIG. 4. COLONNE MONOLITHE. — FIG. 5. COL. EN TAMBOURS. — FIG. 6. COLONNE BAGUÉE. — FIG. 7. COLONNE A TRONÇONS.


Fig. 8. Cannelure.


Fig. 9. Cannelure.


Fig. 10. Rudentur


Grav. extraite du guide du « Great Eastern Railway ».
COLONNE COMMÉMORATIVE DE NELSON,
AU TRAFALGAR SQUARE, A LONDRES.

14° C. CANNELÉE ORNÉE. — Fl. *Zuil met versierde groeven.*

Si les cannelures portent des rudentures (fig. 10), on a une :

15° C. CANNELÉE RUDENTÉE.

Voir aussi C. RUDENTÉE et C. STRIÉE.

16° C. CHRONOLOGIQUE. — C. HISTORIQUE portant des inscriptions selon l'ordre des temps.

17° C. CLASSIQUE. — Fl. *Klassieke zuil.* — C. conçue d'après les proportions déterminées par Vignole.

18° C. COCHLIDE. — Voir C. SOLITAIRE.

19° C. COLOSSALE. — Fl. *Reusachtige* of *kolossale zuil.* — C. qui embrasse plusieurs étages d'un édifice.

20° C. COMMÉMORATIVE OU VOTIVE OU MÉMORIALE. — Fl. *Gedenkzuil.* — C. érigée pour rappeler le souvenir d'un fait important. Si le fait est du domaine de l'histoire, on l'appelle C. MONUMENTALE OU HISTORIQUE. Voir aussi C. FUNÉRAIRE, NAVALE, SÉPULCRALE, TRIOMPHALE.

Ex. : C. du Congrès, à Bruxelles ; C. « the monument » à Londres (rappelant un grand incendie) ; C. de Juillet, à Paris ; C. de la Grande-Armée, à Boulogne-sur-Mer, etc.

21° C. COMPOSÉE. — Fl. *Samengestelde zuil.* — C. constituée au moyen des pièces de fer ou de bois rapportées ; on l'appelle aussi C. D'ASSEMBLAGE. — Aussi C. composée d'éléments de divers styles.

22° C. COROLLITIQUE. — C. avec fût orné de feuillages enroulés en spirale. — Les colonnes qui supportent le baldaquin de l'église Saint-Pierre, à Rome, sont des colonnes corollitiques TORSES.

23° C. CREUSE. — Fl. *Holle zuil.* (Fig. 11.) — C. qui n'est pas massive ; les C. en fonte sont généralement creuses.

24° C. CRUCIFÈRE. — Fl. *Kruisdragende zuil.* — C. supportant une croix.

25° C. CRUCIFORME. — Fl. *Kruisvormige zuil.* (Fig. 12.) — C. dont la section affecte une forme en croix. Beaucoup de C. EN FAISCEAU sont cruciformes.

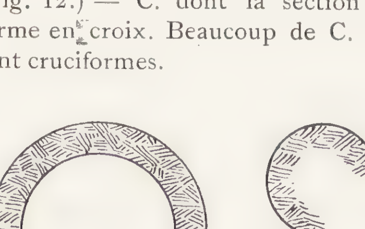


FIG. 11. Colonne creuse.
FIG. 12. Colonne cruciforme.

26° C. CYLINDRIQUE. — Fl. *Ronde* of *rolvormige zuil.* — C. dont le diamètre est uniforme sur toute la hauteur. On appelle ainsi également les C. qui ont une section courbe uniforme sur toute la hauteur, comme la C. ELLIPTIQUE.

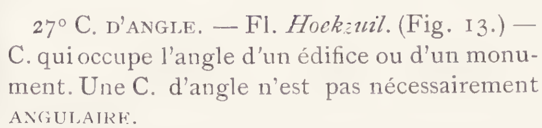


Fig. 13. Colonne d'angle.

27° C. D'ANGLE. — Fl. *Hoekzuil.* (Fig. 13.) — C. qui occupe l'angle d'un édifice ou d'un monument. Une C. d'angle n'est pas nécessairement ANGULAIRE.

28° C. D'ASSEMBLAGE. — Voir C. COMPOSÉE.

29° C. D'ATTIQUE. — Fl. *Attiekzuil.* — Petite C. placée au-dessus d'une grande ; C. ornant l'attique d'un édifice.

30° C. DIAPHANE. — Fl. *Doorschijnende zuil.* — C. faite d'une matière transparente.

31° C. DIMINUÉE. — Fl. *Kegelvormige zuil.* C. avec fût de forme tronc-conique. Ex. : la C. de l'ordre dorique grec.

32° C. DOUBLE. — Fl. *Dubbele zuil.* (Fig. 14.) — C. avec deux fûts de même diamètre qui se touchent sur toute leur hauteur. Comparez avec C. ACCOUPLÉES, DOUBLÉES.

33° C. ELLIPTIQUE. — Fl. *Elliptische zuil.* — C. à section horizontale elliptique.



Fig. 14. Colonne double.

34° C. EN BALUSTRE. — Fl. *Balusterzuil.* — C. avec fût en forme de balustre.

Ex. : certaines colonnes sur la cour du palais des princes-évêques, à Liége.

35° C. EN BAS-RELIEF. — Voir C. ORNÉE.

36° C. EN FAISCEAU. — Fl. *Geschakelde zuil.* (Fig. 12.) — C. comportant plusieurs fûts réunis ; elle est souvent CRUCIFORME et fréquemment BAGUÉE. On l'appelle parfois C. GOTHIQUE, parce qu'on la rencontre généralement dans les monuments de la période ogivale, improprement dénommée gothique.

37° C. ENGAGÉE. — Voir C. ADOSSÉE.

38° C. EN GAINE. — Fl. *Kokerzuil.* — C. avec fût dont le diamètre est plus grand dans le haut que dans le bas. — Cette forme est plus fréquente pour les pilastres que pour les colonnes (Renaissance).

39° C. EN OU PAR TAMBOURS. — Fl. *Blokzuil.* (Fig. 5 et 6.) — C. à fût en assises. Lorsque les assises ont une hauteur beaucoup plus grande que leur diamètre, on a une C. A TRONÇONS ; lorsque les matériaux employés pour les assises sont différents, soit comme texture, soit comme tonalité, on a une C. VARIÉE. Une colonne EN TAMBOURS peut être A TAMBOURS.

40° C. EN TREILLAGE. —Voir C. TREILLAGÉE.

41° C. FEINTE OU SIMULÉE. — Fl. *Valsche zuil.* — C. fausse ou factice, fréquemment employée par raison de symétrie (?) par les architectes modernes.



Fig. 15. Colonne flanquée.

42° C. FEUILLÉE OU IMBRIQUÉE. — Fl. *Bebladerde of schubbige zuil.* — C. ornée d'imbrications.

43° C. FLANQUÉE. — Fl. *Zijlings gesteunde zuil.* (Fig. 15.) — C. ADOSSÉE entre deux pilastres.

44° C. FRANÇAISE. — Fl. *Fransche zuil.* — Nom donné par Philibert de l'Orme à sa COLONNE A TAMBOURS.

45° C. FUNÉRAIRE. — Fl. *Grafzuil.* — C. COMMÉMORATIVE placée sur une tombe. On dit aussi C. SÉPULCRALE. Elle porte communément une urne et est d'origine païenne.

46° C. FUSELÉE. — Fl. *Spilvormige zuil.* (Fig. 16.) — C. dont le fût a la forme d'un fuseau. La colonne corinthienne GALBÉE est parfois appelée FUSELÉE. On dit encore C. RENFLÉE.

47° C. FUSIBLE. — Fl. *Smeltbare zuil.* — C. faite de divers métaux et autres matières fondues et vitrifiées.

48° C. GALBÉE. — Fl. *Zuil*



Fig. 16. Colonne fus

met zwelling. (Fig. 17.) — C. à fût courbé suivant des données classiques ou arbitraires.

Le galbage de la C. toscane classique se fait à partir du 1/3 de la hauteur jusqu'au-dessus du fût ; le galbage de la C. corinthienne présente un renflement vers le 1/3 de la hauteur, puis va en diminuant vers le haut et vers le bas.

49° C. GEMELLÉE ou JUMELLÉE. — Fl. *Overlangs verbonden zuil.* (Fig. 18.) — C. dont le fût est formé de plusieurs morceaux, suivant sa hauteur, et dont les joints sont conséquemment verticaux.



Fig. 18. Colonne gemellée.

50° C. GNOMONIQUE. — Fl. *Uurzuil.* — Support servant de gnomon ou portant le style d'un cadran solaire.

51° C. GOTHIQUE. — Fl. *Gothische zuil.* — Se dit parfois d'une C. en FAISCEAU.

52° C. GRÊLE. — Fl. *Magere zuil.* — C. trop menue.

53° C. HATHORIQUE. — Fl. *Hathorzuil.* — C. avec chapiteau représentant la figure de la déesse Hathor.

54° C. HÉRALDIQUE. — Fl. *Blazoenzuil.* — C. figurée sur des armoiries ; C. portant des armoiries.

55° C. HERMÉTHIQUE. — Fl. *Hermeszuil.* — C. avec chapiteau représentant la figure du dieu Hermès ; C. portant des hiéroglyphes.

56° C. HISTORIQUE. — Voir C. COMMÉMORATIVE.

57° C. HONORIFIQUE. — C. élevée en l'honneur d'un homme qui a fait une action d'éclat. — C'est, en somme, une C. HISTORIQUE.

58° C. IMBRIQUÉE. — Voir C. FEUILLÉE.

59° C. INCRUSTÉE. — Fl. *Bekleede zuil.* — C. en maçonnerie ordinaire ou COMPOSÉE, avec revêtement de pierre ou de marbre.

60° C. IRRÉGULIÈRE. — Fl. *Regellooze zuil.* — C. qui n'est pas conforme aux règles classiques.

61° C. ISOLÉE. — Fl. *Alleenstaande zuil.* — C. placée à un édifice auquel elle ne touche que par la base et par le chapiteau. Comparez C. SOLITAIRE.

62° C. ITINÉRAIRE. — Fl. *Wegwijzer.* — C. indiquant le chemin ; elle peut être à BRAS.

63° C. JUMELLÉE. — Voir C. GEMELLÉE.

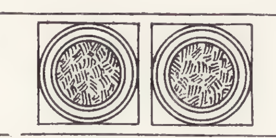


Fig. 27. Colonne liée.

64° C. LIÉE. — Fl. *Verbonden zuil.* (Fig. 27.) C. placée à côté d'une autre, mais ne la touchant pas. La C. ADOSSÉE est parfois appelée LIÉE.

65° C. LIMITROPHE. — Fl. *Grenspaal.* — C. qui marque les limites d'un pays.

66° C. MAÇONNÉE. — Fl. *Gemetselde zuil.* — C. en maçonnerie.

67° C. MANUBIAIRE. — Voir C. TRIOMPHALE.

68° C. MÉMORIALE. — Voir C. COMMÉMORATIVE.

69° C. MÉTALLIQUE. — Fl. *Metalen zuil.* — C. en métal.

70° C. MILITAIRE. — Fl. *Krijgszuil.* — C. servant à indiquer des points stratégiques ou autres, en vue des mouvements de corps d'armée.

71° C. MILLIAIRE. — Fl. *Mijlpaal.* — C. placée à chaque distance de mille pas sur les routes de l'Empire romain.

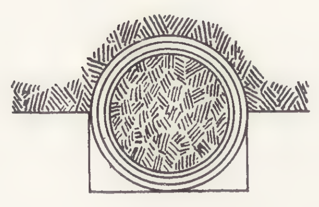
72° C. MONOLITHE. — Fl. *Eensteenszuil.* (Fig. 4.) — C. avec fût d'un seul bloc.

73° C. MONUMENTALE. — Voir C. COMMÉMORATIVE.

74° C. MOULÉE. — Fl. *Gegoten zuil.* — C. en béton ou en toute autre matière coulée dans un moule.

75° C. NAVALE ou ROSTRALE. — Fl. *Scheepszuil* of *Snebbenzuil.* — C. COMMÉMORATIVE ORNÉE de becs ou d'éperons de navires, d'ancres, etc., en mémoire d'un combat naval. Cette C. était fort en usage chez les Romains. Ex. : C. de Duilius célébrant la victoire sur les Carthaginois.

76° C. NICHÉE. — Fl. *Niszuil.* (Fig. 19.) — C. placée dans un creux de mur, sans que le fût touche le parement.


Fig. 19 Colonne nichée.

77° C. NOUÉE. — Voir C. A TAMBOURS.

78° C. ORNÉE. — Fl. *Versierde zuil.* — C. dont le fût est ornementé. Lorsque les ornements sont en bas-relief on l'appelle C. EN BAS-RELIEF.

79° C. OVALE. — Fl. *Eironde zuil.* — C. à section horizontale ovale. On confond souvent l'ovale avec l'ellipse.

80° C. PASTORALE. — Fl. *Landelijke zuil.* — C. avec fût en forme de tronc d'arbre.

81° C. PLANTÉE. — Fl. *Geplante zuil.* — C. sans base (C. dorique grecque).

82° C. PLATE. — Fl. *Platte zuil* of *Pilaster.* (Fig. 20.) — Pilastre.


Fig. 20. Colonne plate.

83° C. POLYGONALE. — Fl. *Veelhoekige zuil.* (Fig. 2.) — C. à section horizontale polygonale. — C'est une colonne angulaire. On dit aussi C. A PANS.

84° C. PŒSTUMNIENNE. — Fl. *Pestum-zuil.* — C. qui a les proportions des C. des temples de Pœstum.

85° C. PRISMATIQUE. — Fl. *Kantzuil.* — C. à section polygonale invariable sur toute la hauteur du fût.

86° C. RAVALÉE. — Fl. *Bijgewerkte zuil.* — C. en pierre dont le pourtour, les moulures ont été achevées ou parachevées après la pose ; C. en maçonnerie enduite au plâtre ou au mortier en observant les champs, les moulures, etc.

87° C. RENFLÉE. — Voir C. FUSELÉE.

88° C. ROSTRALE OU ROSTRÉE. — Voir C. NAVALE. Ex. : C. élevées par l'empereur Auguste, ornées avec les éperons des navires pris sur Cléopâtre.

89° C. RUDENTÉE. — Fl. *Stafzuil.* — C. ornée de rudentures, c'est-à-dire de bâtons simples ou taillés en forme de corde ou de roseaux ornementés ou non, placés dans les cannelures; les rudentures montent généralement jusqu'au 1/3 de la hauteur du fût.

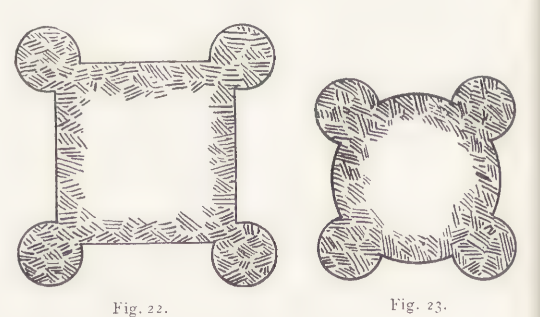
Les rudentures des colonnes de style Louis XVI, par exemple, sont très variées.

90° C. RUSTIQUE. — Fl. *Rustieke zuil.* — C. formée de pierres plus ou moins débruties ou paraissant telles.

91° COLONNES ACCOUPLÉES. — Fl. *Gekoppelde zuilen.* (Fig. 21.) — Deux C. placées à une petite distance l'une de l'autre, suivant l'alignement d'une façade, sans se toucher mais formant un seul support. — Comparez C. DOUBLÉES.


Fig. 21. Colonnes accouplées.

92° C. CANTONNÉES. — Fl. *Bijzuilen.* (Fig. 22 et 23.) — C. placées sur les angles d'un pilier ou à des points diamétralement opposés d'une grosse colonne.


Fig. 22. Fig. 23.
Colonnes cantonnées.

93° C. DOUBLÉES. — Fl. *Verdubbelde zuilen.* (Fig. 24.) — Deux C. placées très près et en face l'une de l'autre normalement à un alignement.

94° COLONNE SÉPULCRALE. — Voir C. FUNÉRAIRE.

95° COLONNES GROUPÉES. — Fl. *Gegroepeerde zuilen.* (Fig. 25.) — Trois ou plusieurs


Fig. 24. Colonnes doublées.

C. groupées sur un même piédestal ou soubassement.

96° COLONNE SIMULÉE. — Voir C. FEINTE.

97° COLONNES INFÉRIEURES. — Fl. *Lagere zuilen.* — Parmi les C. d'un édifice, celles qui sont placées le plus bas.

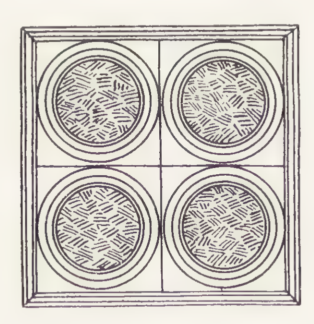
98° C. MAJEURES. — Fl. *Grootste of Bijzonderste zuilen.* — Parmi les C. d'un édifice, les plus grandes. Ne pas confondre avec C. PRINCIPALES.

99° C. MÉDIANES. — Fl. *Middenzuilen.* — C. placées entre les C. INFÉRIEURES et SUPÉRIEURES.

100° C. MÉNIANES. — Fl. *Balkoenzuilen.* — C. supportant un balcon ou une galerie.

101° COLONNE SOLITAIRE. — Fl. *Afgezonderdezuil.* — C. sans le moindre entourage immédiat. Ex : les colonnes de la Piazetta, à Venise, les perrons de Liége, Theux, etc. — Voir C. ISOLÉE.

Quand la C. solitaire renferme un escalier, c'est une C. COCHLIDE. Ex : C. du Congrès, à Bruxelles.


Fig. 25. Colonnes groupées.

102° COLONNES PRINCIPALES. — Fl. *Hoofdzuilen.* — C. les plus importantes d'un édifice, comme fonction. — Voir C. MAJEURES.

103° C. RARES. — Fl. *Dun geplaatste zuilen.* — C. dont l'entre-colonnement est plus grand que la donnée classique.

104° C. SERRÉES. — Fl. *Dicht geplaatste zuilen.* — C. dont l'entre-colonnement est plus petit que la donnée classique.

105° COLONNE STATUAIRE. — Fl. *Beeldzuil.* — C. surmontée d'une statue. Ex. nombreux, notamment : C. du Congrès, à Bruxelles, qui supporte la statue de Léopold Ier, la C. Vendôme, à Paris, avec la statue de Napoléon Ier; une colonne, à la Piazetta, Venise, avec une statue de saint Théodore armé, etc. La « Mariënsäule » à Trèves, est plutôt un pilier qu'une colonne, qui porte une statue gigantesque de la Vierge.

Le nom ne devrait s'appliquer qu'aux colonnes érigées dans le but de supporter une statue. Quand la statue figure un animal réel ou fabuleux ou symbolique, la C. est une C. ZOOPHORIQUE. Ex : la colonne byzantine, portant le lion de Saint-Marc, à la Piazetta, à Venise.

106° C. STRIÉE. — C. dont les cannelures sont plus nombreuses, et par le fait, plus étroites que ne le comporte une C. CANNELÉE d'après les données classiques.

107° COLONNES SUPÉRIEURES. — Fl. *Hoogste zuilen.* C. posées au-dessus de toutes les autres C. d'un édifice.

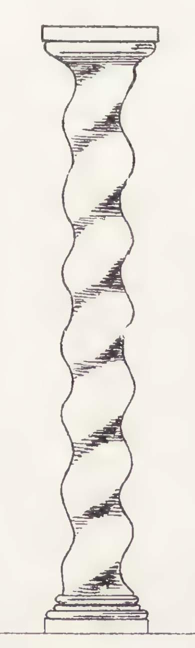
108° COLONNE SYMBOLIQUE. — Fl. *Zinnebeeldige zuil.* — C. COMMÉMORATIVE rappelant une idée ou un principe. — Ex : les perrons de Liége, Theux, Sart, etc.

109° C. TORSE. — Fl. *Schroefzuil; Gewrongen zuil.* (Fig. 26.) C. à fût tordu de manière à ressembler à une torsade. Le style flamand au XVIIe siècle a abusé de ce genre de colonnes.

110° C. TREILLAGÉE ou (mieux) EN TREILLAGE. — Fl. *Gevlochten zuil.* — C. faite en treillis. Ne pas confondre avec :

111° C. TREILLISSÉE — Fl. *Bevlochten zuil* — qui est une C. recouverte d'un treillis.

112° C. TRIOMPHALE. — Fl. *Zegezuil.* — C. COMMÉMORATIVE rappelant une victoire ou une campagne heureuse. Ex. : C.


Fig. 27. Col. torse.

Trajane, C. Antonine, à Rome ; la colonne Vendôme, à Paris, etc.

Quand la décoration de la C consiste en des trophées on dit : C. MANUBIAIRE.

113° C. TRONQUÉE. — Fl. *Afgeknotte zuil.* — Voir C. BRISÉE.

114° COLONNETTE. — Fl. *Zuiltje.* — C. à section horizontale très faible ou de dimensions générales très restreintes. — Les colonnettes sont d'ordinaire MONOLITHES.

115° C. VARIÉE. — Voir C. en TAMBOURS.

116° C. VESPASIENNE. — C. CREUSE servant d'urinoir.

117° C. VOTIVE. — C. COMMÉMORATIVE. — La C. votive est plutôt érigée en accomplissement d'un vœu, d'une promesse.

118° C. ZOOPHORIQUE. — voir C. STATUAIRE. — Nous ne citerons que pour mémoire la COLONNE D'AIR (vide rond d'un escalier à vis formé par ses marches), ainsi que les COLONNES D'UN LIT ; nous avons rempli assez de COLONNES du *Bulletin* pour ne pas devoir insister sur les appellations ressortissant d'autres domaines que de celui de l'art [1].

A. v. H.

UNE GARNITURE DE CHEMINÉE.

ELLE n'a pas de prétention à l'originalité. C'est pourquoi elle est si peu banale.

Il y aurait à son propos bien des réflexions à émettre sur cette jolie qualité de l'artiste, qu'on nomme l'originalité et qui est une forme souvent pittoresque de la personnalité. Il n'est pas de vertu artistique dont le nom, aujourd'hui, soit plus profané que l'originalité. Parce que c'est une vertu extérieure, on la confond avec les vertus de surface, et les artistes et le public appellent œuvres d'originalité les boutades les plus artificielles et les plus discutables. De cette manière, originalité signifie légitimation du caprice, même en dépit de la raison et du goût.

Or, la véritable originalité est une extériorisation charmante, provocante quelquefois, de la puissance et de la vivacité personnelles de sentir et de raisonner d'un artiste. Il s'ensuit que la vraie originalité est spontanée, sincère et modeste. Elle ne peut exister pour elle-même ; qui prétend la faire naître ne la trouvera pas. Où il y a prétention, il ne saurait y avoir qu'une originalité factice.

On pourrait disserter longtemps sur ce chapitre, prouver que le vrai naturel est bien rare dans nos œuvres modernes, faire toucher du doigt, sur des exemples démonstratifs, la cause, un des grands travers de notre art contemporain. Nous différerons ce devoir à l'occasion de l'analyse d'une œuvre d'architecture ou d'ameublement.

[1] BIBLIOGRAPHIE :

REUSENS. *Archéologie chrétienne.* (Louvain, Ch. Peeters.)

LARROUMET. *Architecture.* (Paris, May.)

BOSC. *Dictionnaire d'architecture.* (Paris, Firmin-Didot)

MILLIN. *Dictionnaire des Beaux-Arts.* (Paris, 1806.)

RÖHRIG. *Dictionnaire technologique.* (Wiesbaden, Bergmann.)

A. VAN HOUCKE. *Grondbeginselen van de Geschiedenis der Bouwkunst.* (Leuven, K. Peeters.)

ADELINE. *Lexique des termes d'art.* (Paris, Quantin.)

A. VAN HOUCKE en J. SLEYPEN. *Vak- en Kunstenwoorden van den metselaar.* (Gent, Siffer.)

Etc., etc.

Retenons pour l'instant que l'originalité peut fleurir sur les thèmes les plus banals et les traductions les plus simplistes. Exemple : cette garniture de cheminée, parfaitement soumise à des usages courants et cependant originale dans le sens véritable du mot.



Pourquoi une garniture de cheminée?

Autrefois, il n'en fallait guère. Alors, au temps des combustibles volumineux et des habitudes patriarcales, les cheminées garnissaient tout un côté de la salle. On se réfugiait sous leur manteau ; elles revêtaient un caractère monumental ; elles étaient quelquefois riches ; on trouvait en elles-mêmes de la ressource décorative. Nous avons fait, depuis lors, beaucoup de chemin... en avant ou en arrière... Les moyens perfectionnés de chauffage ont dirigé ailleurs les recherches de nos architectes. Ceux-ci étudient désormais la plus belle grille de calorifère ou le revêtement le mieux approprié pour un appareil à radiateurs.

Cependant, et pour longtemps encore, la cheminée reste le centre de l'ornementation à l'intérieur de nos appartements; car elle continue toujours un peu les vieilles traditions : on se groupe encore autour d'elle quand il faut goûter le bienfait de la chaleur du poêle.

Bref, la cheminée tient beaucoup moins de place dans notre vie journalière que dans l'existence de nos aïeux. Corrélativement, sous le rapport esthétique, la cheminée moderne n'est plus comparable au foyer d'autrefois.

Evidemment, la renaissance artistique contemporaine s'en est aperçue. Quand on le peut, on se rebiffe désormais contre le hors-d'œuvre banal, acheté sur catalogue des fabriques, dont on décore l'un des quatre murs de toutes nos places.

D'aucuns préfèrent la cheminée haute, qui n'est pas toujours conciliable avec nos moyens de chauffage ; d'autres recherchent le foyer anglais ou ses adaptations. La beauté peut naître partout et une belle cheminée se trouver de différentes manières. Mais cette recherche n'est pas donnée à tout le monde et tel, pendant longtemps, n'ayant pas ce qu'il aime devra aimer ce qu'il a, c'est-à-dire la cheminée commune de l'appartement ou de la maison loués qu'il habite. A l'ameublement, pour lors à la garniture, d'atténuer l'inesthétique caractère de cette cheminée.

La garniture peut prendre des formes variées. Il en est deux qui sont très répandues, parce que l'une a un sens idéal et l'autre un but pratique.

Dans une maison chrétienne, on aime à voir trôner en place honorable une image de la religion et, entre toutes, celle de Notre-Dame. Aussi la statue de la Sainte Vierge se voit-elle souvent au dessus du foyer. Mais combien de ces statues sont de nature à embellir et à inspirer ?

Généralement, on pose sur la tablette de la cheminée la pendule qui, autrefois, tapie dans l'ombre d'un coin, assise sur une console, ou cachée dans une caisse, donnait, avec son tic-tac alerte ou mélancolique, la note de la vie qui passe avec le temps...

Trop de nos pendules modernes, agrémentées de tant de motifs, n'ont rien de décoratif, d'agréable, ni de sentimental !

Or, l'idée de cumuler les deux usages est

une trouvaille ; sa réalisation avec un cachet d'art indiscutable est assurément de nature à faire naître une œuvre originale.

Nous le voyons dans la pièce reproduite ci-contre et sortie des ateliers de MM. Desclée frères, à Roubaix.



Et cependant, cette idée même a péché par un point qui n'est pas sans importance. La combinaison des deux objets, l'utilitaire et le religieux, présentait un danger. Ce serait oublier la dignité de l'image sacrée que de mettre celle-ci sous la dépendance d'un usage profane, par exemple de la faire figurer en rapport étroit avec une pendule, comme on l'a fait de *Paul et Virginie* ou du *Nègre de la Martinique*. Semblable acte de mauvais goût a été commis et nous nous souvenons avoir vu la *Madona della Sedia* figurer en bronze au-dessus d'un cadran !

Le contraire ne serait pas moins déplorable. On ne pourrait, sans aller à l'encontre du respect dû aux images de la religion, faire servir une de ces images de support de pendule à l'instar d'une imitation de *cariatide grecque* ou de *La Liberté éclairant le monde*.

L'auteur de ce travail a-t-il aperçu ou non ce danger ? Il l'a, pour le moins, pressenti, car il s'est efforcé avec beaucoup d'habileté et de tact d'atténuer les conséquences. Il a pris soin de laisser à l'horloge une place très accessoire dans le socle de la statue. Le cadran s'efface, en effet, grâce à son relief réduit et au ton neutre et mat de son métal.

Toutefois, l'écart réside dans l'idée même, et peut difficilement trouver grâce devant un jugement déterminé par le respect absolu de la dignité des images de la Religion.

En somme, sous tous les rapports la combinaison est née d'un point de vue utilitaire et opportuniste. Son application constitue un moindre mal et, sans doute, son auteur a eu en vue de faire servir l'ouvrage, par son double aspect, à la convenance d'un grand nombre, tout en relevant, en matière spéciale et dans une mesure pratique, le niveau esthétique du vulgaire.



Ces réserves faites, passons à un examen plus détaillé.

La statue de la Mère de Dieu constitue donc la partie principale de l'ouvrage. Il s'en dégage de la dignité et du calme. Le mouvement de la Sainte Vierge est gracieux. La figure de l'enfant Jésus a moins de naturel, son attitude est moins élégante, d'une expression hésitante, dénotant un certain effort. L'ensemble n'a pas la vigueur du rendu ni la force de sentiment des images médiévales de la Madone. La multiplicité des lignes parallèles amoindrit l'expression du drapé [1]. L'œuvre n'est même pas exempte d'une certaine mollesse. D'autre part, ce caractère, ou mieux ce défaut de caractère, s'accommode assez des qualités apparentes du bronze, dont la coulée exclut la finesse et impose les adoucissements. En général, et principalement dans les pièces d'une certaine taille, la ciselure donne la sécheresse ; elle énerve le bronze, loin de lui donner la

[1] Anatomiquement, la poitrine de la Vierge est peu correcte ; artistiquement, elle est peu expressive.



Des ateliers de MM. Desclée frères.

GARNITURE DE CHEMINÉE
EN BRONZE ET MARBRE.

force. Cette observation est vraie presque au même titre pour le cuivre, elle est plus vraie encore pour l'étain. Or, c'est de ces deux métaux que le bronze participe. Elle est exacte, du reste, mais dans une mesure variée, de tous les métaux coulés, parce qu'ils conservent plus ou moins, après leur durcissement, l'aspect mou de leur fusion. D'ailleurs, ici comme dans l'œuvre de la nature tout entière, la physionomie de ces matériaux est concordante avec leurs propriétés physiques.

Le rendu d'un ouvrage en bronze s'accommode parfaitement d'un vague adroitement idéalisé.

Le socle de notre garniture n'est pas la partie la moins réussie. Hexagone allongé à la base, il devient octogonal sous le pied de la statue. Son dessin est fort élégant, sa ligne est souple et gracieuse, il constitue une heureuse liaison entre la statue et les cheminées communes. L'angle accusé et ravivé en douceur par un crétage en bronze est un détail bien traduit. Le motif central qui encadre la pendule est heureusement trouvé dans la trilogie du soleil, de la lune et des étoiles, qui répartissent la lumière aux heures du jour et de la nuit. Aux pieds de la Vierge, on peut aimer à reconnaître ces astres comme un symbole de Celle que le chrétien proclame l'adoucissante lumière de sa vie terrestre et qu'il appelle la nouvelle étoile de Jacob, radieuse comme la lune, empruntant un immortel éclat au Divin Soleil qu'elle a porté.



Donnons, pour finir, quelques chiffres : Le socle mesure 0^m30 de hauteur et la statue 0^m70. Celle-ci est en bronze florentin dont le bruni est obtenu par trempage. Le marbre est du griotte belge de Tournai, fort semblable au rouge de Rance et qui n'est guère inférieur au griotte d'Italie, bien qu'il soit un peu moins vif de ton.

On voit immédiatement que, grâce à un choix judicieux du marbre, on peut réaliser, par une méthode pareille à celle qui a été suivie pour cette œuvre, des adaptations ou des combinaisons convenables à tous les genres de cheminées et aussi relativement artistiques qu'il est permis de l'espérer dans un milieu souvent ingrat. A. C.

L'ARCADE MONUMENTALE DU CINQUANTENAIRE.



L'ARCADE monumentale s'est enfin achevée. On pourrait à son propos montrer l'erreur esthétique que renferme l'érection de monuments semblables dont les formes sont empruntées à l'art d'une civilisation disparue et d'un climat opposé du nôtre, et dont la finalité est nulle.

Quoi qu'on dise, l'arcade monumentale du parc du Cinquantenaire, devenue commémorative après coup, n'a aucun rôle d'utilité à remplir, aucun symbole à représenter ; son but n'est autre que d'embellir.

Prise isolément, telle qu'on l'aperçoit à grande distance, par exemple de la rue de la Loi, l'arcade est monumentale et produit



L'ARCADE MONUMENTALE DU CINQUANTENAIRE. Arch. Girault.

un effet satisfaisant. Elle est d'un dessin correct, elle a de la ligne, elle parle par son ensemble. Le défaut de proportions et d'élégance avait rendu odieuse l'arcade de Bordiau. Celle qui lui a succédé possède en abondance l'une et l'autre de ces qualités. Son auteur est incontestablement de bonne école.

A mieux étudier l'œuvre, on regrette pourtant tels défauts de pondération. L'entablement, ou mieux toute la plate-bande avec une corniche trop maigre, de même que l'assise du quadrige ne donnent pas satisfaction, à distance surtout. On trouve aussi trop accentuée la valeur des piles extrêmes ; leur épaisseur est augmentée de leur élévation et du poids des ornements supérieurs. L'œil pas plus que le calcul ne perçoit la raison d'une charge qui nuit au mouvement donné à la partie supérieure du monument par le quadrige et que le contre-boutement réciproque des trois arcs à hauteur égale, ainsi que l'appui de l'hémicycle paraissent rendre superflue ou exagérée. Certes, ce défaut serait moins sensible si l'arcade était isolée, si, d'une part, elle ne se trouvait pas influencée par les bâtiments environnants et si, de l'autre, elle était exposée à des points de vue latéraux ou obliques.

C'est dans la relativité qu'une œuvre doit se juger. A cet égard, l'arcade ne donne pas toute satisfaction. D'abord, nous venons de

le dire, elle a été conçue pour l'isolement ; isolés sont presque tous les arcs triomphaux existants ; il est certain qu'ici l'architecte ne s'est pas reconnu en présence d'une exception. Il eût traité, sans cela, certaines parties différemment. Le défaut de relation avec l'hémicycle est frappant. Le genre fleuri de l'arcade tranche peu agréablement avec la sévérité de la colonnade. Ensuite, il manque une transition entre ces deux éléments et ce défaut est surtout sensible à courte distance. Bordiau avait parfaitement saisi le besoin de cette transition. Il en avait fait le principe de son travail, et la recherche TROP ÉTROITE d'un ensemble fut sans doute l'une des causes de l'avortement de son œuvre. M. Girault a plus fait que l'oublier : l'arcade développée au détriment de l'hémicycle donne aux bras de celui-ci un mouvement incomplet.

La tâche d'un artiste continuant l'œuvre d'un prédécesseur est de respecter celle-ci, en l'améliorant s'il le peut. On sait gré au continuateur d'avoir couronné l'ouvrage par une belle unité d'ensemble au prix d'un sacrifice de sa liberté et de son abondance créatrices. On l'apprécie moins pour un détail, fût-il magnifique, si ce détail s'est isolé.

Disons enfin que l'arcade monumentale vient d'une inspiration qui nous est peu familière. Elle n'a pas le caractère que nous aimons à notre architecture parce que la tradition l'a consacré et que notre tempérament comme notre climat le réclament. L'abondance d'ornements trahit la mise en œuvre habituelle d'autres matériaux. Le temps ne respectera guère cette décoration; la patine et la brume s'aideront à la rendre imperceptible. L'arcade manque de reliefs vigoureux, de ces lignes énergiques qui peuvent défier les bouderies de notre soleil et qui plaisent à nos caractères septentrionaux. Le défaut de puissance est une des notes esthétiques certaines de l'arcade monumentale.

Résumons-nous. L'ancienne arcade était laide. Nous n'avons pas perdu au change. L'arcade actuelle a de grandes qualités. Elle ne s'est pas essayée, il est vrai, à la tâche difficile de corriger un malheureux ensemble. Elle restera enfin, par tous ses caractères, une œuvre d'importation.

EGÉE.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

BRUXELLES.

A différentes reprises, le *Bulletin des Métiers d'Art* a appelé l'attention sur les vieux quartiers de Bruxelles et sur leurs constructions, dont beaucoup sont si artistiques et si caractéristiques. Il a eu l'occasion de dire combien il était regrettable que l'on ne s'appliquât pas quelque peu à assurer la conservation et la restauration de ces anciens exemples d'architecture. Bientôt il ne restera plus rien de cet art bruxellois si affiné et si élégant. Beaucoup de spécimens, notamment du XVII[e] siècle, subsistent cependant, et il ne serait vraiment pas impossible, à la faveur d'un mouvement bien conduit, de conserver non seulement quelques types isolés, mais, ce qui serait plus démonstratif et infiniment plus esthétique, des parties de

rues et des quartiers entiers. Que voit-on à Bruges et en d'autres villes qui n'ont pas les ressources de la capitale ? Mais, hélas ! la capitale vise bien trop encore au petit Paris.

Une des places les plus remarquables du vieux Bruxelles est, sans nul doute, la Vieille-Halle-au-Blé. Son intérêt est multiple. D'abord, au point de vue historique, son nom rappelle une ancienne destination publique. Ensuite, son tracé triangulaire en fait un exemple instructif pour l'étude des dispositifs de places anciennes.

Au point de vue architectural, autant que sous le rapport de l'esthétique urbaine, la Vieille-Halle-au-Blé est typique. Elle a conservé, jusqu'à présent, bon nombre d'anciennes façades à grands pignons volutés, dont les grandes lignes sont empreintes souvent de beaucoup de caractère. Leurs détails, il est vrai, sont invisibles. Rien ne laisse soupçonner l'effet charmant et varié de couleurs et de reliefs que faisaient jadis les panneaux de briques roses séparés par les cadres de pierre blanche. Une classique truelle a promené son niveau égalitaire sur toute l'étendue des façades, et c'est avec peine que parviennent à percer de-ci de-là quelques aspérités plus aiguës ou quelques lignes plus saillantes.

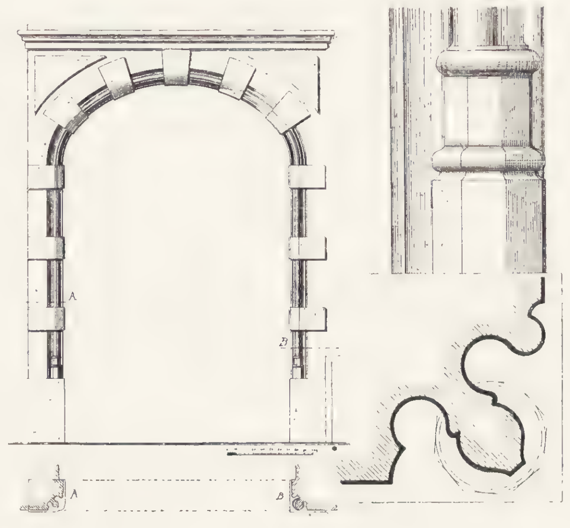
Pour juger à peu près de l'état primitif, il faut avoir la chance de se présenter au moment où nos plafonneurs, après avoir abattu le vieux plâtras décrépit, en mangeant leur tartine, se refont des forces pour recommencer, au ciment, la triste besogne de leurs prédécesseurs.

L'une des plus belles façades de la Vieille-Halle-au-Blé a été dépouillée ainsi de son vêtement d'ironie, et avec une brutalité bien peu respectueuse des bons vieux matériaux. Nonobstant ses plaies et malgré le brouillard, la vénérable façade avait repris un air joyeux. Pas pour longtemps, hélas ! Quelques heures après, le mur était envahi d'un gris monotone qu'un soleil bénévole se désolait de ne pouvoir réveiller.

Et voilà ! pour une dépense un peu plus forte, le propriétaire aurait, ne disons pas renouvelé, mais rétabli sa façade en sa beauté, et il aurait réalisé un bénéfice pour l'avenir dans l'économie des couches de couleurs que la poussière des saisons l'obligera à répandre dans la suite.



Entre toutes celles qui l'entourent, cette façade retire un intérêt particulier du type curieux que revêt la porte charretière.



Relevé par J. Pauwels. PORTE DU XVIIe S., A LA VIEILLE-HALLE-AU-BLÉ, A BRUXELLES.

Notre ami, M. l'architecte J. Pauwels, a bien voulu faire pour nous, il y a deux ou trois ans, un relevé de cette porte et nous le publions ici ; il dispense de plus ample description.

A première vue, il est vrai, rien de particulier n'appelle l'attention : le caractère de la porte est celui d'un grand arc en anse de panier avec bossages, conformément à un type commun en Brabant au XVIIe siècle. En y regardant de plus près, on constate qu'à côté de cette note générale et prépondérante se glisse un détail important puisqu'il affecte tout le moulurage du cadre : le profil de celui-ci se constitue, en effet, d'un tore en doucines très dégagé entre deux creux, lequel contourne toute la porte et

vient se reposer en guise de colonnette sur deux bases nettement marquées, malgré leur usure, comme la colonnette elle-même, d'un cachet très semblable à celui des moulures du XVIe siècle. La pureté et le caractère très accentués de cette partie de l'ouvrage et sa juxtaposition aux bossages classiques dans un arc dont le tracé lui-même relève avant tout de la tradition ogivale, fait de cette porte un des plus curieux et des plus frappants exemples à l'appui de cette vérité historique trop peu reconnue : la coëxistence prolongée, dans les siècles qui suivirent la renaissance, des deux écoles ou plutôt de l'esprit des deux écoles, l'école nationale et l'école exotique.

Un architecte, devant le dessin ci-dessus, a exprimé l'opinion que les pierres moulurées provenaient d'une porte plus ancienne et auraient été remployées, au XVIIe siècle, parmi les bossages, pour composer la porte actuelle. Nous soumettons cette explication aux lecteurs. Elle n'est pas invraisemblable.

Mais il faut noter que des portes du même genre se rencontrent encore en Brabant. Il en existe plusieurs à Louvain. A la vérité, leurs moulures ont un caractère plus dégénéré que celles de la porte dont nous parlons.

Cette analogie comme cette différence peuvent donc être invoquées à l'appui de l'homogénéité première de la porte en question; elles peuvent aussi bien expliquer la vraisemblance du remploi.

Ce qui, à notre avis, rend ce dernier peu probable, ce qui nous permet de ne pas l'admettre, c'est l'appareillage des matériaux, nettement indicatif, à nos yeux, d'une mise en œuvre originale. E. G.



NAARDEN (Pays-Bas).

A enregistrer la découverte d'une ancienne peinture murale : cette trouvaille est due à M. Gust. van Kalcken, de Haarlem. La peinture représente saint Christophe portant l'Enfant Jésus. A l'arrière plan, un paysage hollandais. On croit y reconnaître une œuvre de l'école d'Oostzanen. T.

VARIA.

LA GUÉRISON DU PARALYTIQUE est le sujet d'un tableau attribué à Murillo et dont la découverte récente a fait l'objet de commentaires à l'étranger.

Cette œuvre, d'une grande beauté, est la réplique presque exacte du même sujet que Murillo peignit pour l'hôpital de la Caridad, à Séville, en 1674, que le maréchal Soult, à l'époque des guerres du premier empire, emporta d'Espagne en Angleterre, qui y fut vendu au colonel Tombine, de Suffolk, pour le prix de £ 6.400 (160.000 francs) et qui est actuellement devenu, par voie de succession, la propriété du capitaine Pretyman, membre de la Chambre des communes.

Des dissemblances distinguent nettement pourtant les deux toiles.

Ainsi, dans le tableau de M. Pretyman, le Christ est représenté sous des traits sensiblement différents de ceux que le peintre lui a donnés dans le tableau récemment découvert. Les lignes du visage y rappellent évidemment les caractéristiques de la race juive, les cheveux sont foncés, alors que, dans le tableau reproduit ci-contre, la figure de Notre-Seigneur n'a rien d'oriental, que son teint est clair, que ses cheveux sont blonds.

Ces variantes, jointes à d'autres, suffisent, à première vue, à faire écarter du tableau découvert le soupçon de copie. Ce sont des points distinctifs dont le cachet est trop original pour ne pas indiquer la main du maître. On sait d'ailleurs que Murillo peignit une réplique de son œuvre de la Caridad pour la chapelle Saint-



APP. A MM. W. DOIG, LONDRES.

LA GUÉRISON DU PARALYTIQUE,
ATTRIBUÉ A MURILLO.

Augustin, à Séville. Cette œuvre a disparu également, avec tant d'autres, à l'époque de la guerre de la Péninsule, et on en a complètement perdu la trace.

Il paraît donc hors de doute qu'elle a été emportée dans le butin français. Il est possible qu'un officier, peut-être le maréchal Soult lui-même, profitant une fois de plus du pillage organisé dans les armées conquérantes pendant ces guerres, aura rapporté en Angleterre le tableau de la chapelle Saint-Augustin.

Toujours est-il que, passé quelques mois, un marchand découvrit un tableau semblable chez une vieille femme de ménage, à qui sa maîtresse l'avait légué. Ce tableau est parvenu, depuis lors, en possession de MM. W. Doig, qui s'efforcent de lui trouver un lieu de repos digne d'un chef-d'œuvre.

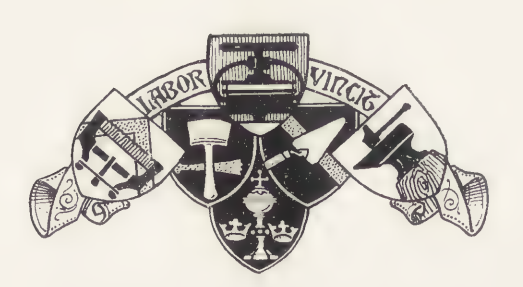
Nous ne connaissons le tableau que par des reproductions et nous ne nous hasarderons donc pas à faire valoir en lui des marques probantes ou controuvantes de son authenticité.

Nous pouvons seulement faire remarquer que l'œuvre est incontestablement d'un maître. La noblesse, la grandeur, le naturel de l'action des personnages n'échapperont à personne, non plus que la valeur de la composition dont les plans, les silhouettes et le mouvement démontrent une grande science et un sentiment décoratif supérieur. Enfin, un point digne de notre attention, c'est l'influence incontestable imprimée à ce tableau de l'Ecole espagnole par notre École rubénienne. En particulier, les caractères des têtes sont, à cet égard, féconds en observations.

Les possesseurs du chef-d'œuvre, MM. W. Doig, de Londres, viennent d'en publier une excellente reproduction [1] en couleur, format in-4°, appelée, sans nul doute, à obtenir un grand succès.

A. C.

1. Qu'on peut se procurer au prix de 3 francs.



UNE BELLE STATUE.


ETTE statue de la Sainte Vierge à l'Enfant a été taillée dans le bois par M. B. van Uytvanck, de Louvain, pour l'église de l'abbaye du Mont-César. Elle mesure 1m30 de hauteur et recevra une polychromie.

La Vierge est revêtue d'un ample manteau qui l'enveloppe tout entière et d'une robe longue, qui recouvre, conformément à l'ancienne tradition, l'un de ses pieds. Elle porte la couronne en tête et le sceptre dans la main droite. Sur le bras gauche est assis l'Enfant Jésus. Le visage et le corps tournés vers la Sainte Vierge, les yeux dans les yeux, l'Enfant lève la main droite pour bénir dans un geste hésitant, tandis que, non moins faible d'allure et d'expression, l'autre main porte le globe, symbole de la toute puissance sur la créature.

Envisagée sous le rapport de la composition et de la signification, cette sculpture est apparentée à d'anciennes images de la Vierge, notamment à certaines statues du XIVe et du XVe siècle. Et, si elle a dans l'expression et dans le caractère plus de grandeur et de gravité qu'il ne s'en trouve habituellement dans celles de cette dernière époque, elle a moins de délicatesse, de finesse et de familiarité que n'en montrent généralement celles de la première. Mais l'artiste n'a sans doute pas volontairement ni directement recouru à l'inspiration d'un type ancien. Son œuvre est revêtue d'assez d'originalité et de trop de qualités de premier ordre pour ne pas échapper à pareil soupçon. Son traditionalisme provient principalement du thème iconographique adopté. Se tenir pour représenter une image du culte, aux types consacrés par la piété séculaire et garantis contre un reproche d'innovation peu orthodoxe, ne saurait être un défaut.

Mais, à cet égard, il semble, à première vue, qu'une image de Notre-Dame à l'Enfant soit affranchie du danger venant d'une liberté excessive de l'artiste. On y découvre pour l'exercice de celle-ci, fort peu de jeu : le sujet paraît trop restreint et le thème trop concrétisé. Par lui-même, dirait-on, quelle que soit l'interprétation, ce sujet garantit assez l'intention de son auteur. Il est vrai, cette représentation, qui fut la seule dominante pendant tout le moyen âge, consacre, par elle-même, le principe de la maternité de la Vierge, laquelle est le titre essentiel de la gloire de Marie et du culte que les Chrétiens lui accordent. Mais il se découvre bientôt qu'une quantité de nuances aptes à préciser ou à rendre moins sensible, voire à dénaturer l'idée première, peuvent se rencontrer dans de semblables images. Et c'est ainsi que, selon les écoles et les âges, la figure de la Vierge est apparue plus suave, ou plus grande, ou plus familière, ou plus matérielle, non pas en proportion seulement de la poésie, de la force, de l'intensité, ou du naturalisme de l'expression, mais aussi par suite des caractères de la composition.

Ainsi le XIIe et le XIIIe siècles ont consacré un type souverainement puissant. Sa ten-

dance est la glorification. Nous en avons parlé il n'y a pas longtemps [1]. Au fur et à mesure que le but primitif se perd, cette vierge devient plus humaine; elle perd



LA VIERGE A L'ENFANT. B. van Uytvanck, sculpt.

d'abord son reflet divin, puis sa noblesse l'abandonne et on lui cherchera même, en vain, plus tard, de la dignité. Or, cette évolution est d'abord dans la représentation du sujet : l'Enfant-Dieu, au début, occupe la première place. La Vierge est Reine, *a fortiori* il est Roi. Il en porte comme elle les insignes. A tout le moins, c'est à Lui que le peuple s'adresse, et c'est pourquoi Il bénit. L'artiste de cette époque ne concevait pas l'image de Dieu comme un accessoire ou un emblème. Petit à petit, la conception s'est modifiée. L'on s'adresse plus directement à la Vierge, et l'Enfant Jésus, dès lors, n'existe que par rapport à celle-ci. Aussi lui donne-t-on une attitude plus familière. Mais engagés dans cette voie, les artistes oublièrent de plus en plus que l'enfant restait l'image de la Divinité et ils lui firent perdre jusqu'au dernier aspect de sa puissance et de sa dignité souveraines. La grâce, la finesse, la perfection dont ils enveloppèrent l'image de l'enfant, louables en elles-mêmes, servirent au fond à détourner davantage de l'idée première, que les mêmes qualités auraient aussi bien pu servir.

Eh bien, c'est au début de cette décadence que se place le type de la statue de M. van Uytvanck. Nous voyons ici l'enfant plutôt que le Dieu et ce nonobstant son geste bénissant et son attribut de la puissance. Ceux-ci nous font même l'effet d'un paradoxe. Car s'ils se trouvent particulièrement justifiés pour l'Enfant-Dieu tourné vers le peuple, ils se comprennent moins dans cette attitude filiale que le sculpteur a choisie pour Lui. Ce qui est certain, c'est qu'ils ne procurent pas l'impression adorable de familiarité, exquise de finesse, suave d'amour que font éprouver certaines statues anciennes. Dans ces dernières l'Enfant porte un fruit plutôt qu'une sphère et cet accessoire sert mieux l'expression parce que sa naïveté poétique concorde avec la

1. *Bulletin des Métiers d'Art,* octobre 1905, p. 111.

familiarité supposée de l'intention générale.

Et nous ne sommes pas éloigné de croire que c'est de là que provient, sans que l'artiste s'en soit rendu compte, la timidité dans le sentiment général de l'Enfant Jésus : une faiblesse du mouvement, une insuffisance de vie, une certaine vacuité d'expression sont, à notre avis, la conséquence de l'embarras de l'artiste, en présence d'une idée insuffisamment coordonnée.

Il n'en est pas de même de la Vierge dont la sérénité et le calme sont remarquables. Le geste noble, simple et naturel, le drapé digne et presque grand, le visage régulier, correct, agréablement encadré. Malgré les traits accusés avec une vigueur un peu masculine, l'expression emprunte au tracé des yeux un certain alanguissement que la polychromie pourra changer en douceur.

La tête est admirablement posée et le torse très bien développé ; l'expression, le naturel et l'élégance de la partie supérieure en font un morceau remarquable. Le mouvement de la draperie est, en cet endroit, des plus agréables. Il n'en est plus tout à fait de même dans la partie inférieure où se manifeste une certaine pesanteur et quelque raideur mêlée de-ci de-là à quelque sécheresse. Enfin les extrémités des figures pourraient avoir plus de finesse.

On pourrait peut-être formuler quelque critique encore. Cela n'empêcherait pas de décerner à cette œuvre suffisamment d'éloges. Elle en mérite beaucoup. L'élégance, la distinction, l'ampleur de son mouvement et de sa masse, sa correction et sa richesse plastiques placent cette statue, sous le rapport du sentiment et de l'exécution, parmi les meilleures.

Les réserves, dont nous avons entouré notre opinion, répondent d'avance à ceux qui ont l'habitude de qualifier d'admiration *a priori* tout jugement favorable aux productions des artistes chrétiens, mais qui, en réalité, mettent sciemment sous le boisseau l'éclat d'une École dont l'avenir de notre pays s'enorgueillira. EGÉE.

UN COFFRE

QUI N'EST PAS UNIQUE EN SON GENRE.

PARMI les nombreux saints populaires dans la chrétienté, figure Monseigneur saint Georges. L'église célèbre sa fête, sous rite semi-double, le 23 avril.

La légende, délicieuse, chevaleresque et chrétienne, nous rapporte les faits et gestes de ce *Miles Christi* terrassant le dragon et sauvant la vierge, subissant les tortures d'un supplice cinq fois répété, couronné finalement par un glorieux martyre.

Cette légende fut mise au nombre des pièces apocryphes dans les Actes du Concile de Nicée. Elle survécut, néanmoins, principalement au moyen âge, transmise de génération en génération par de pieux écrivains, des poètes charmants, des peintres et des sculpteurs en bon renom.

La citation des auteurs et de leurs œuvres ne peut faire partie d'une simple communication. Une bibliographie quelque peu soignée conviendrait à une étude plus large et plus vaste que notre modeste travail. Quoi qu'il en soit, nous tenons à citer, parmi ces écrivains, Jacques de Voragine, religieux dominicain, plus tard évêque de Gênes, mort en 1298. Il écrivit la *Legenda Sanctorum* surnommée *Legenda aurea*, Légende dorée [1].

Le culte du saint, vénéré comme un des principaux guerriers martyrs, s'établit pour ainsi dire partout; des églises et des chapelles furent érigées en son honneur; de nombreux pays, diverses villes le choisirent comme patron; plusieurs ordres de chevalerie furent institués sous son vocable. Saint Georges fut un des grands protecteurs des soldats et gens d'armes. Il le fut spécialement des célèbres gildes d'arbalétriers si florissantes chez nous au moyen âge et dont quelques-unes existent encore de nos jours. Nous devons renoncer à publier en cet endroit nos notes sur quelques-unes de ces institutions chrétiennes et sociales. Nous ne citerons, au passage, qu'un exemple, celui du Grand Serment royal des Arbalétriers de Saint-Georges, de Bruxelles, qui fêtera, sous peu, le 525e anniversaire de son existence. Sa participation au concours des bijoux et joyaux des vieilles gildes, qui eut lieu en l'année jubilaire 1905, dans la capitale, fut de tous points remarquable.

Ajoutons, dans l'intérêt de ce qui suit, qu'Ypres comptait également une gilde sous ce vocable. Elle fut érigée au retour de la bataille des Eperons d'Or et devint fameuse. En 1394, au Grand Concours de tir à l'arbalète de Tournai, elle remporta le premier prix.

Nos musées et collections privées, les expositions d'art si nombreuses en cette année du 75e anniversaire de l'Indépendance nationale, nous ont montré bien des œuvres artistiques représentant soit la légende du dragon, soit le martyre de saint Georges. Peintures, sculptures en pierre ou en bois, orfèvreries, dinanderies, ivoires, des applications par centaines et plusieurs de toute première valeur. Il n'entre pas dans notre intention d'en dresser un catalogue ou de citer les œuvres principales; nous voulons simplement présenter au lecteur une œuvre d'art de beaucoup de mérite : le coffre de l'église Saint-Martin, à Ypres. Il y a beaucoup de coffres de l'espèce; beaucoup qui présentent avec lui des analogies frappantes

1. Nous avons pu consulter une traduction thioise de cette œuvre, datant de 1505 et imprimée à Paris, pour un libraire de Bruxelles. Cet ouvrage appartient à M. l'abbé J. Valckenaere, vicaire à Moorslede (Fl. occ.).

On lit, en effet, à la fin de la *pars hiemalis :*

« Hier is voleyndt dat eerwaerdighe en notabel boeck gheheten dat Winterstuck des Passionaels of der Guldē legēde. Wel diligentelick uuten latine in duytsche ghetrāsponeert en ghecorrigeert. Voleynt te Parijs in Sint-Jacobs Strate. Bij Wolgang hopyl int teykē vā Sint-Jorys voer Willem Houtmart. boecvercoper wonēde te Brussel in brabāt. Int iaer ōs heren M.LLLLL. eñ V. in die maent Sep. »

Voici, pour les personnes non versées dans la langue néerlandaise, la traduction de ce passage :

« Ici se termine cet honorable et notable livre appelé le *Winterstuck des Passionaels* ou *la Légende dorée*. Très diligemment transposé du latin en (bas) allemand et corrigé. Achevé à Paris, dans la rue Saint-Jacques, chez Wolgang Hopyl, à l'enseigne de Saint-Georges, pour Guillaume Houtmart, libraire, demeurant, à Bruxelles, en Brabant. En l'an de Notre-Seigneur 1505, mois de septembre.

et multiples ; mais il nous semble que celui-ci est un des plus beaux spécimens, peut-être trop ignoré [1]. Ce coffre est conservé de temps immémorial à la cathédrale d'Ypres. D'où vient-il ? qui l'exécuta ? qui en fit la commande ? appartint-il à la gilde des arbalétriers de Saint-Georges ? Autant de questions qui restent à résoudre concernant des points d'histoire locale qui ne manquent pas d'intérêt. Jusqu'ici nos recherches à leur sujet ont été infructueuses.

Bornons-nous, pour le moment, à la description du coffre. La photographie que nous en avons prise rendra la tâche plus facile.

Le dos du coffre, destiné, sans doute, à être apposé contre la muraille, accuse, sans l'atténuation d'aucun ornement, la construction massive du meuble. Il en est de même du couvercle, dont le vantail est d'une pièce. Les faces latérales de la caisse sont formées d'un simple assemblage de quatre panneaux. La face antérieure, au contraire, est d'une richesse relativement considérable. C'est à sa description que nous allons particulièrement nous attacher. Elle se compose de trois compartiments dont deux sont constitués par les montants ou pieds droits du coffre. Celui du milieu forme le panneau. La décoration accuse fidèlement ces éléments de la construction [2].

La partie centrale représente saint Georges terrassant le dragon. Derrière la bête se tient, à genoux, la vierge que le guerrier vient de sauver. Au-dessus du saint paraît, sortant des nues, en signe de protection, la main bénissante de Dieu. Remarquez les doigts démesurément longs. A l'arrière-plan, derrière la vierge, la ville : maisons à pignon, tours crénelées ; derrière saint Georges, en guise de fond, des arbres.

Le saint porte le casque à visière surmonté d'un grand plumet, la cotte à larges manches, couvrant la cuirasse, et le bouclier en forme d'écusson portant la croix rouge sur fond blanc. Ce sont les armoiries des gildes d'arbalétriers de Saint-Georges. D'où tirent-elles leur origine ? Rappellent-elles la croix des croisades ? Une légende rapporte que les chrétiens, conduits par Godefroid de Bouillon, durent leur victoire d'Antioche à la protection et à l'aide de saint Georges, *qui leur apparut,* que par là le culte du saint devint plus florissant encore et que les Turcs eux-mêmes vénérèrent dès alors saint Georges, sous le vocable de *Dscherdschis*.

La vierge, dont le nom serait *Aja* d'après certains auteurs, porte les cheveux épars, flottant au vent, le manteau à manches larges et la couronne. Elle est, en effet, d'après la légende, fille du roi de Sicha, en Lybie.

Près de cette ville, dans un étang impur, se cachait un dragon, terreur de la contrée. Les habitants pour apaiser sa fureur lui ont payé tribut ; pour commencer chaque jour

1. Nous avons remarqué à Ypres encore des coffres — de moindre valeur — représentant la même scène; un à l'hôpital de Notre-Dame, un au musée communal, ce dernier semblable à un autre qui figura à l'exposition d'art ancien, à Gruuthuse, à Bruges, dans la salle gothique. Cette exposition en comprenait plusieurs du genre.

2. N. D. L. R. — Les lignes de force sont sans ornement. A noter comment les membres sont bien accentués par cette méthode. La manière dont ce coffre est construit, c'est-à-dire avec des montants larges et peu épais, de simples planches, est générale pour les meubles anciens. Elle est parfaitement rationnelle et se défend autant par l'économie des matériaux que par la fonction du membre et la résistance attendue du meuble.

deux brebis; enfin, les brebis venant à manquer, leurs propres enfants selon la désignation du sort. Un jour, le sort tombe sur Aja. On juge de la consternation du roi. Il se lamente, il se désole. Il voudrait tout sacrifier pour sauver sa fille et unique héritière; mais il doit céder devant les menaces du peuple. Il fait à sa fille des adieux touchants, l'embrasse, la bénit avec larmes et la laisse partir. La pauvrette se dirige vers le lac.

Or saint Georges passait par hasard. Il s'enquiert du sort de la vierge. Aja lui conseille de fuir s'il ne veut point mourir avec elle. Saint Georges la rassure, lui inspire du courage et de la confiance en Dieu. Il monte sur son cheval et, se fortifiant du signe de la croix, il attaque le dragon qui s'avançait sur lui, le frappe et l'abat.

Il arrive de voir, sur d'autres reproductions de la scène, la vierge suivant le saint vers la ville et conduisant en laisse le monstre, tandis que, du haut des murs, le roi et la reine assistent au spectacle.

La légende, en effet, apprend encore que saint Georges ne tue pas le dragon sur place; mais qu'il ordonne à Aja de jeter sa ceinture au cou de la bête. De cette façon, le dragon la suit comme la chienne la plus douce. A cette vue, le peuple, pris de peur, s'enfuit. Saint Georges le rappelle disant : « Le Seigneur m'a envoyé exprès vers vous afin que je vous délivre des malheurs que vous causait le dragon; seulement, croyez en Jésus-Christ, que chacun de vous reçoive le baptême et je tuerai le monstre. »

Nous ne pouvons aborder ici une discussion touchant l'authenticité des principaux faits conservés par cette légende, qui jouit, au moyen âge, d'une vogue singulière et fut rédigée en une foule de langues de l'Orient et de l'Occident.

Quoi qu'elle puisse se baser sur quelques faits historiques, dont la version, dénaturée au cours des siècles, fut tellement mutilée qu'on y retrouve à peine l'action véridique, la légende elle-même n'est certainement pas de l'histoire.

Ce serait tirer une simple note en longueur inutile que de signaler, à ce propos, les recherches et les études des savants hagiographes qui se mirent à déchiffrer cette légende ingrate : d'abord, parce que ceux-ci comprirent eux-mêmes toute la difficulté à en dégager un noyau historique et n'aboutirent point, jusqu'ici, à des conclusions positives et évidentes; ensuite, parce que le texte légendaire nous suffit, puisqu'il constitue l'unique source où, par tous les âges, les artistes allèrent puiser l'idée exprimée dans leur œuvres.

Revenons au coffre. Des deux côtés de la scène principale, sous des baldaquins d'architecture, se trouvent deux personnages. A droite un homme portant le chaperon à chausses retombantes, à gauche une dame portant la crépine à deux cornets et un costume identique à celui de la vierge.

Qui représentent-ils? Des donateurs? C'est possible. Nous n'avons aucune indication certaine qui nous les fasse connaître et qui éclaircisse en même temps l'origine et la destination primitive de ce meuble intéressant.

A voir les costumes, l'architecture et la facture générale, nous est avis que le coffre doit dater de la seconde moitié du XV[e] siècle.

Ce qui intéresse encore, c'est qu'il porte des vestiges importants de polychromie. Des traces de couleur rouge sont visibles au côté



Phot. J.-B. D.

Mesures, $1^{m}25 \times 0^{m}75$.

UN ANCIEN COFFRE
POLYCHROMÉ, A LA
CATHÉDRALE D'YPRES.

droit. La peinture du devant est relativement bien conservée. Le ciel est bleu, la manche du bras de Dieu est blanche, les arbres sont vert foncé. Saint Georges a la plume du casque rouge et bleue, le col rouge, la cotte verdâtre avec doublure rouge, l'écusson blanc avec croix rouge. La selle du cheval est rouge, de même que le manteau de la vierge et les chausses du chaperon du personnage à droite.

Les côtés du meuble portent aussi des traces de couleurs.

Cette polychromie, pour ancienne qu'elle soit, est-elle de même date que le coffre ? Cela paraît probable.

Ce coffre est d'une valeur indéniable et mérite d'être conservé avec le plus grand soin et le plus grand respect. Il se trouve, en temps ordinaires, remisé à l'entrée de la sacristie, sous un dais de procession. Cet emplacement singulier offre du moins l'avantage de le préserver des détériorations. Annuellement cependant, le coffre quitte, pour un certain temps, sa place. On le transporte au milieu de l'église, à l'entrée du chœur, pour l'utiliser comme tronc de carême !

On lui souhaiterait vraiment une utilisation mieux en rapport avec sa destination et, surtout, avec le souci de conservation dont ce meuble intéressant mérite d'être entouré.

Espérons, pour finir, que d'autres, mieux placés que nous à la source de semblables études, pourront nous dire pourquoi tant de coffres anciens portent une ornementation similaire à celui que nous avons présenté aujourd'hui aux lecteurs du *Bulletin*.

J.-B. DUGARDYN.

L'ART A L'ÉCOLE.

ART OU ARCHÉOLOGIE ?

UNE société, ayant pour titre *l'Art à l'école*, vient de se constituer sous la présidence de plusieurs sommités de l'enseignement moyen et supérieur en Belgique.

Nous lisions à ce propos dans *le XXe Siècle :* « Le but de la société est d'aviser aux moyens d'assurer la formation artistique de tous les élèves de tous les établissements d'instruction et dans toutes les branches du programme. »

Il s'agit donc d'introduire l'art dans l'enseignement à tous les degrés, et, comme l'école n'est qu'une préparation à la vie, d'introduire l'art dans la vie. C'est là un but des plus nobles, et ceux qui le réaliseront auront bien mérité de l'humanité.

Est-ce le cas pour les organisateurs de la société nouvelle ? Au moins à considérer les moyens qu'ils comptent mettre en œuvre, je pense qu'il est permis d'en douter.

Ces moyens sont, au moins d'après l'énoncé du programme publié dans les journaux : des « collections artistiques à l'usage classique, livres où les professeurs apprendront l'histoire de l'art, collections de gravures, de lithographies à exposer dans les classes, etc. ».

Cette impression de doute s'est confirmée par la visite de l'exposition qui a été ouverte

au mois de novembre dernier, à l'Institut Léon XIII, à Louvain. Voici ce qu'on y voyait : des reproductions de primitifs français voisinant avec des temples égyptiens, des statues grecques à côté de cartes de la Suisse, des affiches de la *Red Star Line* fraternisant avec des cathédrales anglaises, des images de Suchard avec des plans du Forum romain.

J'ai supposé, à voir cela, qu'il s'agissait d'un cours d'*histoire* de l'art à donner aux élèves et j'ai regretté que le but fût simplement scientifique et spéculatif. Mais, renseignements pris, il m'a été confirmé que la fin primordiale proposée était bien de *former le goût* des élèves, de leur faire juger de la beauté des œuvres d'art, de leur inculquer les vrais principes de l'esthétique.

Or, nous est avis que, si le but est excellent, la voie qu'on se propose de suivre est mauvaise parce qu'elle est basée sur une confusion regrettable.

Pour relever l'éducation artistique, on veut partir de l'état actuel des théories d'art, on veut initier les élèves à l'art tel qu'on le conçoit à notre époque, avec ses mille théories diverses sur la beauté, l'art, l'impression esthétique, avec ses musées, ses salons d'art, son « art appliqué à la rue », avec son gothique, son esthétique, son Louis XV, son « style officiel », son art chrétien, en un mot, avec son anarchie et son manque de principes absolus.

Or, agir de la sorte, c'est s'aventurer à l'aveuglette dans un dédale, c'est donc s'exposer à s'égarer infailliblement. Pourquoi ? Parce que c'est faire de l'archéologie, de l'histoire, au lieu d'*art*.

On me répondra que cela n'est pas, que le but de la société est précisément de distinguer entre l'art et l'archéologie. « Nous aussi nous bannissons l'histoire de l'art de l'école primaire et du collège. » (*XXe Siècle,* 8 janvier.)

Je ne prétends pas que vous la bannissiez, c'est une belle science qu'on peut apprendre; mais je veux dire, qu'en enseignant l'*art,* vous l'enseigniez par une méthode *basée sur l'archéologie,* que vous confondez sans cesse celle-ci avec celui-là, parce que notre système actuel d'art est précisément le fruit du règne néfaste de l'archéologie sur l'art.

C'est ce que démontreront les lignes suivantes.

⁂

L'institution de la société l'*Art à l'école* est un signe et un besoin du temps. Jamais on n'a autant parlé d'art qu'aujourd'hui ; jamais le monde n'a senti un tel besoin d'art, jamais tant d'efforts n'ont été tentés pour produire et pour répandre des « œuvres d'art ». Les ouvrages de grands maîtres de toutes les écoles se sont répandus dans les masses, grâce aux perfectionnements apportés aux procédés de reproduction ; la science archéologique a fait des progrès immenses : des amateurs ont battu nos campagnes pour ramasser des bibelots anciens, les professionnels fouillent le sol qui recouvre les débris des civilisations disparues, et tout « intellectuel » y va de sa petite collection d'œuvres d'art. Quand il possède quelques vieux chandeliers, de vieilles pintes, certaines statues soi disant gothiques, l'un ou l'autre tableau bazardé, vaguement primitif, beaucoup de gravures et de photographies représentant des œuvres de tous

les temps et de tous les styles, cet homme s'intitule « amateur d'art ». Il distingue le beau du laid, il fait de la critique, il est chez lui au Louvre et au British, il connaît les noms de tous les peintres et sculpteurs, il vous distingue un Raphäel première, seconde et troisième manière avec une remarquable sûreté. Et ils sont légion, ces amateurs ! Les autres, pour ne pas paraître des ignorants, doivent pouvoir au moins « parler d'art », avoir une opinion sur l'impressionnisme et les préraphäélites, et pouvoir disserter sur les Salons de l'année.

On institue des cours et des diplômes d'art et d'archéologie, on organise des expositions générales et particulières, des sociétés pour l'art national, des conférences d'art, des excursions d'art. Les ouvrages d'art encombrent les étalages des libraires et chaque saison voit apparaître au moins sa nouvelle revue d'art.

Ne dirait-on pas, après tout cela, que le baromètre artistique de notre civilisation devrait être, pour le moins, au beau fixe ? que nous devrions avoir le goût raffiné comme les Grecs de Périclès ? que rien de laid ne pourrait se montrer au grand jour ? que nous devrions, en un mot, vivre l'âge d'or de l'art ?

Or, si nous exceptons les productions de quelques maîtres, qui précisément réagissent contre l'opinion commune, il faut bien dire que jamais on n'a produit tant d'œuvres banales et laides, et que, depuis deux siècles, on n'a plus rencontré un seul de ces artistes transcendantaux tels qu'en produisaient les grandes époques.

Ce qui plus, est quelque nombreux que soient les amateurs d'art, ils sont une infime minorité comparativement à l'ensemble de l'humanité. Pour un heureux qui se paye le luxe de l'art, il y a quatre-vingt-dix-neuf malheureux qui, par manque soit de moyens, soit de connaissances, ne peuvent se procurer ces jouissances et aux yeux de qui l'art est l'apanage de quelques spécialistes, comme la philosophie ou l'astronomie.

Et puis, demandez à ces spécialistes mêmes autre chose que des impressions éparses et vagues, demandez-leur l'exposé de leurs principes ! La plupart n'en ont guère, ils jonglent avec des mots qu'ils ne comprennent pas — lisez les chroniques artistiques des journaux — et il y a autant de théories diverses que d'étoiles au firmament !

Donc, à voir les choses de près, il y a, malgré les apparences, très peu d'art dans notre vie, et celui qu'on y trouve est superficiel, pédant, aveugle et contradictoire.

⁂

Voilà un fait ! Où en chercher la cause ? La grande, si pas l'unique cause, c'est la confusion lamentable que l'on fait volontairement ou involontairement entre l'art et l'histoire, entre l'art et l'archéologie.

L'histoire de l'art est une science comme les mathématiques ou la botanique, c'est une partie de l'histoire générale. On fait l'histoire des arts comme on fait celle des mœurs, des religions, des langues. L'archéologie est son moyen d'investigation, donc sa servante. Les deux sont des *sciences* dont la fonction est d'observer, de constater et de conclure.

L'art, au contraire, ne constate pas, il exprime ; il ne conclut pas, il fait éprouver. Il n'augmente pas la somme de connais-

sances humaines mais la somme des sentiments. Il saisit une belle idée dans une œuvre et cette idée procure une jouissance. La science est donc spéculative, l'art est pratique. L'art est une des faces d'une civilisation, comme la littérature et les mœurs ; il est donc ou devrait être l'apanage de tous, il devrait faire partie de la vie des individus et des nations, il devrait illuminer tous les actes de la vie comme un soleil bienfaisant. Le travail journalier des hommes, le champ, l'atelier, le bureau, les maisons et les routes sont mornes et tristes par les jours sombres, sous le ciel gris de l'hiver. On en use parce qu'il faut bien, mais on n'en jouit pas. Viennent un beau rayon de soleil et un ciel bleu illuminer tout cela, aussitôt ces choses banales changent d'aspect, la vie est belle à vivre, on respire, on jouit. L'action de l'art sur la vie est pareille à celle de ce rayon de soleil : sans l'art, sans la beauté, la vie est morne. L'art comme le soleil dore les choses les plus ordinaires et leur donne, par delà, l'utile, le charme.

Eh bien ! actuellement notre vie se passe dans un ciel gris sans éclaircie parce qu'on a *séparé le concept du beau de celui de l'utile.* Les choses nécessaires ne sont plus belles et les choses qu'on nomme belles ne sont plus utiles. Or, comme la vie presque entière se passe face à face avec le nécessaire, l'art est absent de la vie. On va le rechercher en dehors, comme une récompense de quelques instants à une longue peine, tout comme les habitants des frimas travaillent toute l'année dans l'ennui et la peine pour pouvoir se payer quelques jours de soleil au Midi.

Voilà encore un fait d'observation. Et ce fait existe précisément depuis que l'histoire a pris les rênes de l'art, depuis que l'on a accouplé ces deux mots hétéroclites : art et archéologie. Cela date, en principe, depuis la renaissance, en fait surtout depuis Winckelmann et le classicisme.

Depuis que les savants ont commencé à fouiller les ruines de l'antiquité, ils ont entrevu l'idéal artistique de la Grèce et de l'Orient. Et, non contents de connaître cet idéal en savants, ils ont voulu le reproduire en artistes : ils ont réduit les œuvres modernes au rôle de reproductions de pièces archéologiques. C'est le principe classiciste. Et non seulement ils ont reproduit ou imité les monuments de la Grèce et de Rome, mais ils ont représenté en peinture et sculpture des scènes antiques à la façon antique ! C'est l'art des David, des Guérin, des Soufflot. L'art n'était pas pour eux et leurs adeptes une production originale d'un génie propre, mais une étude savante d'œuvres du passé. Jusque-là, les artistes avaient travaillé pour leur siècle, ils étaient compris par lui ; l'art nouveau rompit avec cette règle primordiale de l'esthétique. Le commun des mortels ne comprenait rien à cet art nouveau, les initiés, les savants seuls en saisissaient la valeur. N'étant plus dirigé dans un sens intelligible, le peuple a vu son art s'en aller à la dérive, et au bout de très peu de temps il s'en est trouvé absolument dénué. Pendant ce temps, les archéologues faisaient du chemin. Fidèles au principe admis, ils se mirent à étudier et à reproduire non seulement les œuvres de l'antiquité grecque, mais celles de tous les styles. A la fin du XIX[e] siècle, on connaissait toutes les phases de l'histoire de l'art et on en reproduisait les œuvres. Les

artistes encore maintenant travaillent « en tous styles», au gré des moindres nuances de l'amateurisme. Ils font du faux gothique, de la fausse renaissance flamande, du faux classique en architecture, du simili Henri II, du simili Louis XV, du simili Empire en mobilier. Les peintres travaillent à la manière des primitifs flamands, à celle des giottistes, à celle de Rubens. C'est un trucage universel. En résumé, l'œuvre d'art ne se conçoit plus, elle s'élabore. L'idéal ne se sent plus, il s'étudie. Pour être œuvre d'art, il suffit qu'une chose soit « de style », c'est-à-dire d'un style classé, fermé, historique, peu importe duquel, pourvu qu'elle en soit une imitation plus ou moins exacte.

Quand on réfléchit bien, c'est là un état anormal et monstrueux, que notre époque, depuis l'origine du monde, a été seule à voir.

Encore une fois, comment s'étonner que les neuf dixièmes de l'humanité restent en dehors du mouvement artistique ? Combien de gens ont les connaissances nécessaires pour juger de quel style est un objet ? Combien sont capables d'éprouver une sensation esthétique à la vue d'une œuvre d'art, même originale d'une civilisation disparue? Et c'est de l'étude de tous les styles et de toutes les écoles qu'on fait la base de l'éducation artistique ! Ce sont tous les arts et toutes les histoires de l'art qu'on enseigne aux enfants pour former leur jugement sur le beau !

Quel oubli profond des principes les plus élémentaires de l'esthétique ! On ne saura jamais le dire assez haut : Rien n'est absolu dans ce monde ; tout est relatif, parce que tout est déterminé par des circonstances. Une belle statue pour un byzantin n'est pas une belle statue pour un grec ! L'idéal à réaliser par l'artiste et qu'il doit faire admettre par le spectateur est une chose concrète, dépendant d'une infinité de circonstances de temps, de lieu, de milieu, etc. Les artistes grecs, assyriens et romains ont travaillé pour un milieu déterminé et pas pour un milieu quelconque, et pour juger convenablement leurs œuvres, il nous faut les replacer dans leur milieu. Cela peut se faire plus ou moins, après beaucoup d'études, et le savant, devant un Aphrodite ou un Hermès, pourra se dire quelquefois qu'il a entrevu la beauté grecque. Mais ce que le savant obtient avec tant de peine pour une seule école, voudrait-on que la foule des ignorants le produise presque spontanément pour toutes les écoles qui ont existé ?

Non. Le peuple n'y comprendra jamais rien, et voilà pourquoi il n'y a plus d'art. Car le peuple est un grand enfant et, quand il ne comprend pas, il imite ce qu'il voit faire par ceux qu'il croit forts ou intelligents. Il a vu faire de l'art-archéologie par les savants; il les a imités. Il n'a rien compris à la beauté de la statue antique qu'il a vue au musée, mais il s'en est fait quand même une imitation à bon marché qui était précisément dénuée de tous les mérites de l'original. Cependant il s'est dit que ce devait être beau, vu que les savants le disaient. Il ne comprend pas davantage la beauté d'un théâtre ou d'un palais copié d'un temple grec; mais il fait sa maison à l'imitation de cette imitation : un bloc régulier, à rangées symétriques de fenêtres, surmonté d'un attique en stuc. Maison absurde, mais qu'il trouvera belle parce qu'elle ressemble à ce que les gens intelligents appellent beau. Il ne voit pas le mérite d'un mobilier Louis XV,

mais comme ce style est de mise chez les gens chic, il s'en procurera une imitation grossière et il croira encore que c'est beau. Et puisqu'on lui dit qu'un mobilier Empire, ou gothique, ou japonais sont également beaux, il y comprendra moins encore. Il finira par se convaincre que le beau est une chose dont il ne faut pas rechercher la raison, que les savants déterminent à leur gré; et, s'il veut être de son temps, il se tiendra aux aguets de leurs oracles pour savoir ce que, en chaque saison nouvelle, il convient de trouver beau.

Et voilà pourquoi la raison est absolument étrangère à toutes les productions de nos arts industriels et autres. Voilà pourquoi tout ce qui entoure la vie : maisons, églises, mobilier, costumes, objets de luxe, est banal, superficiel, insipide et insensé, voilà pourquoi tout est poudre aux yeux et trompe-œil, voilà pourquoi on ne voit plus de choses simples qui expriment ce qu'elles sont, mais des choses compliquées, qui sont de prétentieuses et stupides imitations de ce qui est regardé comme la mode. Voilà pourquoi la paysanne ne s'habille plus du beau costume solide, pratique et pittoresque d'autrefois, mais s'affuble d'un ridicule complet de comtesse en camelote ; voilà la cause de tous ces ignobles procédés et recettes pour faire ressembler le calicot à la soie, le stuc au marbre, le hêtre à l'ébène, l'ordure à l'or !

⁂

Tout cela est le résultat du règne de l'archéologie sur l'art. On dira que j'exagère. Au contraire, je suis loin d'avoir tout dit. Car ce triste état de choses, en brouillant la cervelle des hommes, a encore commis bien d'autres méfaits. Il a accrédité la néfaste distinction entre l'art et les beaux-arts, il a enlevé à l'art son principal but, le but décoratif, pour en faire de l'art pour l'art, il a brisé enfin la hiérarchie essentielle des arts plastiques.

On parle aujourd'hui d'arts, de métiers d'art, de métiers tout court, d'arts décoratifs, d'art industriel et, par-dessus tout, bien au-dessus, de beaux-arts. La distinction des noms date peut-être de l'humanisme, celle des réalités date plutôt du classicisme. Avant lui il y avait *l'art* tout simplement, et alors on faisait de belles choses. — C'est la différence avec le système actuel.

« Les beaux-arts, lit-on dans les traités d'esthétique, ont pour but de produire l'impression du beau, abstraction faite de toute destination utilitaire. L'art vrai est désintéressé. La grande peinture, la statuaire et l'architecture sont des beaux-arts, essentiellement distincts des arts décoratifs ou inférieurs. »

Remettons brièvement les choses au point au moyen d'un simple raisonnement basé sur des faits. On fait de l'art pour être compris des hommes. L'homme connaît l'œuvre d'art par son intelligence. Celle-ci n'a de communication avec elle que par les sens. Deux sens seulement, la vue et l'ouïe, sont susceptibles de sensation esthétique. L'ouïe nous communique les sons répandus dans le temps, la vue nous met en rapport avec les formes dans l'espace. Chacun des deux sens a son objet propre unique : c'est le son pour l'ouïe, la couleur pour la vue. A ces deux objets répondent les deux arts : la musique et l'art

plastique. Mais la couleur n'existe pas par elle-même, elle est inhérente à des objets. Et elle nous indique de ces objets trois aspects différents : la *disposition de ses éléments* s'il est complexe, la *forme* de ses éléments, et enfin leurs *couleurs*. Dans un arbre, par exemple, on peut observer la structure : tronc, racines, branches et feuilles, qui en font un ensemble architecturé, on voit la forme de chaque partie, on en voit la couleur.

L'homme imite la nature dans ses propres œuvres. Il dispose des éléments en vue d'une fin. Si cette disposition répond à sa fin, elle sera utile; si, par surplus, elle exprime agréablement les rapports de ces moyens à la fin, rapports conçus par une intelligence, cette disposition sera agréable à voir, elle sera belle, elle aura une *beauté architecturale*. Si les divers éléments employés ont en eux-mêmes une forme agréable, s'ils répondent bien au rôle qu'ils remplissent de façon à mettre l'ensemble en relief, celui-ci gagnera une beauté de plus : la *beauté sculpturale*. Si, enfin, le tout est relevé de couleurs agréables, adéquatement distribuées, il y aura encore dans ce travail la *beauté picturale*. Ces trois espèces de beautés sont perçues par un seul sens et par un seul acte de l'intelligence. Donc cet acte ne sera pas parfait s'il ne perçoit les trois à la fois. Quelle sera dès lors la sensation esthétique la plus complète ? *Ce sera celle produite par une œuvre où l'architecture, la sculpture et la peinture se prêteront leur concours de la façon la plus harmonieuse pour produire une impression unique.*

Il n'y a pas à sortir de là, c'est une vérité qui a ses racines dans la nature même. En principe, l'architecture, la peinture et la sculpture ne sont donc pas trois arts différents, mais trois facteurs qui contribuent à la production de l'œuvre d'art unique perceptible par la vue.

Il est évident que j'entends ici l'architecture dans son sens le plus large : l'art qui associe les éléments constitutifs d'une chose complexe. Il y a de l'architecture dans les dispositions des parties d'une chaise, d'un lustre, d'une breloque. Et s'il y a une différence colossale entre la composition de la cathédrale de Reims et celle du petit chandelier qui est devant moi, cette différence n'en est pas moins purement accidentelle, c'est à dire qu'elle n'est qu'une différence de degré, une différence du moins au plus. La même différence existe entre la décoration picturale de la chapelle Sixtine et celle de ma chambre d'étude : les deux mettent en relief par la couleur une chose utile. Oh! je le sais bien, on va m'objecter que je confonds la peinture de chevalet et la peinture décorative. Je prétends précisément que toute peinture doit être décorative; car, s'il est vrai que la sensation visuelle est unique, qu'elle comporte la disposition, la forme et la couleur, s'il est vrai qu'on ne saurait voir la couleur sans l'objet coloré, il est vrai aussi que toute sculpture, toute peinture doivent être, avant tout, décoratives et qu'elles sont donc les humbles servantes de l'architecture.

❧❧

Cette conclusion, rigoureusement logique, pourra cependant paraître étrange à nos préjugés modernes. Elle ne l'est pas autant que cela, car il est un fait qu'à toutes les belles époques de l'art la hiérarchie entre les

trois arts du dessin a été observée. Y eut-il une sculpture et une peinture plus monumentales que celles des Egyptiens et des Assyriens ? que celles des Grecs, oui, des Grecs ? Ou les statues grecques de nos musées proviennent-elles peut-être des anciens musées d'Athènes ? La frise des panathénées n'est-elle pas la simple décoration d'une partie utile de l'architecture ? Les trois Parques n'ont-elles pas été conçues pour orner l'angle droit du fronton du Parthénon ? Toutes les statues de dieux et de déesses étaient faites pour un endroit déterminé, où elles devaient, abstraction faite de leur mérite intrinsèque comme réalisation d'un idéal spécial, produire tel effet décoratif. Eh ! la peinture. Le Parthénon, en marbre blanc, était entièrement recouvert de peintures. La fresque, l'encaustique, tous les anciens procédés de peinture sont exclusivement monumentaux. Les statues grecques même, dont on admire la patine, ont été pour la plupart, décorées de couleurs. Les anciens peintres flamands ont exécuté leurs panneaux pour occuper telle place distincte, pour servir de retable d'autel ou pour décorer tel pan de mur. Rubens lui-même a composé la plupart de ses chefs-d'œuvre pour un encadrement existant, soit église, soit réfectoire d'abbaye, soit galerie de palais.

La conclusion est obvie. Et que l'on ait, à notre époque, méprisé cet élément essentiel de l'art de façon à engendrer l'anarchie de l'art pour l'art, c'est encore une fois la faute de l'archéologie. Les statues anciennes, déterrées, n'ayant plus de destination décorative, ont été placées dans ces hospices de l'art qu'on nomme musées. Les tableaux volés aux autels et aux couvents les y ont rejoints et l'on a dit aux artistes et aux curieux : « Venez voir les sanctuaires de l'art. » Ils y sont allés, y ont vu des objets sans destination apparente et ils ont cru que l'art ne s'occupe pas de cette destination. Les artistes s'en sont trouvés plus libres, ils ont fait de l'art pour l'art et l'idée de la décoration est sortie de la cervelle humaine : la peinture et la sculpture ont brisé les liens qui les unissaient à l'architecture et elles ont fièrement déclaré ne vouloir dorénavant produire que « *le* beau ».

Or, comme il est impossible, vu la relativité des choses, de déterminer ce qui est beau si on ne peut poser d'abord les données du problème, chacun s'est fait de la beauté une conception à lui et l'on a abouti en droit chemin à l'anarchie. Actuellement les artistes produisent leurs élucubrations en vue d'être admis à figurer à une exposition ou dans un musée, ces sanctuaires de l'art! Hélas! dire que des gens vont dans des musées dans l'espoir d'éprouver des impressions esthétiques ! Comme ils en sortent déçus et éreintés ! Ceux qui préconisent ces hospices de l'art démontrent qu'ils n'ont jamais réfléchi un instant à la genèse de l'idée du beau dans l'homme. Un malheureux accablé de chagrin goûte-t-il le charme d'une musique légère et folâtre ? Point, parce qu'il n'est pas au diapason. Un homme de mœurs corrompues comprend-il la chaste beauté des anges de Van Eyck ou d'Angelico ? Il n'est pas au diapason. Mais voici un homme qui, mû par un sentiment religieux, entre à la cathédrale de Cologne. Ces nefs immenses et silencieuses, cette forêt de piliers immobiles, cette solitude sacrée, ce chant de voix enfantines, ces envolées de l'orgue, ces nuages d'encens

planant sous les voûtes, tout cela le met dans une disposition d'âme déterminée et unique. Il oublie tout le reste. Qu'il vienne alors à s'arrêter devant le Dombild de Lochner, il ressentira une profonde impression dans son âme et il s'écriera spontanément: « Que c'est beau ! » Cet homme est àu diapason. Et si, dans la chapelle adjacente, il trouvait une galanterie de Boucher, cette vue lui ferait l'effet d'une gifle.

Et l'on voudrait que le visiteur d'un musée se mette artificiellement au diapason nécessaire devant mille tableaux différents ! S'il l'essayait pour vingt, il en sortirait fou. Pourquoi ? Parce que tout cet art n'est pas en son milieu, parce qu'il n'est pas décoratif.

⁂

S'il est donc acquis que toute œuvre d'art doit être décorative, il devient évident que la distinction entre le grand art et l'art inférieur est une erreur profonde, et qu'il y a tout au plus, entre les deux, une différence de degré. Si la composition, la forme et la couleur peuvent se trouver dans tout objet, il est clair que tout objet peut participer à la beauté, que donc *tout objet peut être une œuvre d'art*.

C'est à cette conclusion que je voulais en venir. Un livre bien édité et bien relié est un objet d'art de même nature qu'une cathédrale, il donnera des impressions artistiques moins fortes, mais de même espèce. Mais s'il faut beaucoup d'éducation et de capacités pour saisir toute la beauté d'un chef-d'œuvre de Rubens, il suffit d'une intelligence très ordinaire pour se rendre compte du mérite d'une belle armoire ou d'un beau vase. J'en conclus que l'art vrai peut être l'apanage de tous, qu'il y a du beau adapté à tous les yeux, comme il y a des vérités au niveau de toutes les intelligences, et que, par conséquent, l'art peut entrer dans la vie ordinaire.

Il n'était pas nécessaire de le démontrer par déduction. Il suffit de jeter un regard en arrière pour s'en convaincre, car l'art était dans la vie de tous les peuples du passé. Prenons encore un exemple aux Grecs. Il n'y avait pas que leurs temples ou leurs statues qui fussent des œuvres d'art. Il suffit de regarder ces vases, ces épées, ces boucliers, ces costumes, ces mille objets usuels retrouvés dans les tombeaux. L'art n'était pas chez eux l'apanage d'une caste. Le paysan de l'Attique cheminant vers la capitale admirait de loin le Parthénon, il en comprenait le but, l'esprit qui avait présidé à son érection, il voyait comment l'exécution répondait au but, car le Parthénon n'était que l'agrandissement de sa propre chaumière ; il connaissait ce que représentaient les figures des vases qu'il achetait en ville, leurs formes lui étaient familières ; l'art était dans sa vie. Je dis l'*art* et pas *les arts*, car le Grec ne connaissait que *son* art, celui de son pays, celui qui répondait adéquatement à son esprit, à ses conceptions et à ses besoins. Et s'il ne saisissait pas les nuances délicates des œuvres de Praxitèle ou de Scopas, il trouvait dans les choses plus ordinaires assez de nourriture artistique pour son intelligence.

La même chose exactement se passait chez nous à l'époque où notre art national n'avait pas encore été défiguré par des ingérences étrangères et archéologiques. Alors l'art ré-

gnait dans la chaumière comme dans le castel seigneurial. Les artisans comprenaient leur métier, ils traitaient les objets d'après la nature de la matière employée et d'après le but à atteindre, ils leur donnaient une forme logique agréable et compréhensible pour tous. L'objet était ce qu'il était, il n'avait pas de prétention à être davantage. On ne faisait pas un chandelier de lecture comme un chandelier portatif; on faisait les façades pour les maisons et non les maisons pour les façades; l'artisan ne singeait pas le costume du seigneur : le sien avait sa beauté propre. Les rues des villes et des villages étaient pittoresques avec leurs pignons à gradins, leurs enseignes expressives et leur Vierge du coin. Toutes les choses utiles étaient belles et tout le monde en jouissait, tout le monde comprenait ce qu'il voyait. On ne faisait pas de l'art un luxe, mais un compagnon assidu de la vie. Cet art, lui aussi, n'était pas cosmopolite ; c'était notre art. Et c'est depuis qu'on a voulu nous donner l'art de toutes les nations qu'on nous a enlevé même le nôtre.

Et ici je touche du doigt le défaut fondamental du système actuel. Non, si on veut réintroduire l'art dans la vie, il faut enseigner aux enfants non pas tous les arts, mais *un seul,* le nôtre, celui qui répond à notre civilisation, qui seul peut être compris spontanément, que seul on peut introduire dans la vie pratique. Qu'on renoue les traditions de notre art national, elles ne sont pas rompues depuis assez longtemps encore pour ne plus pouvoir l'être.

L'homme, même d'éducation supérieure, une fois face à face avec la vie, oublie la plupart des choses apprises à l'école parce qu'elles n'ont aucun rapport avec la vie. Il oublie le latin, le grec, l'histoire. Il oubliera aussi les leçons d'art. L'une fois ou l'autre, il s'en ira avec sa famille vers la grande ville, faire un pèlerinage aux « sanctuaires de l'art ».

Tout y sera pour lui étranger et incompréhensible. Il en sortira après une heure, éreinté et dégoûté. Comme il sera heureux alors d'aller se reposer avec les siens dans un beau café du voisinage, bien propre, lambrissé de beau chêne, aux petits carreaux relevés de médaillons représentant des scènes familières, aux parois ornées de peintures, pas si géniales peut-être que les Teniers du Musée, mais combien plus intelligibles en ce milieu ; où on lui servira une bonne bière mousseuse dans de belles pintes historiées ! Il goûtera une jouissance esthétique bien plus véritable ici qu'au musée, parce que c'est ici l'art dans la vie. Cet art est à son niveau, il est en son milieu, il n'est pas mort, mais vivant.

⁂

Eh bien ! c'est cet art vivant qu'il faut enseigner dans les écoles, théoriquement et pratiquement. Faites comprendre aux enfants la beauté qu'il peut y avoir dans toutes les choses qui composent et qui entourent leur vie individuelle, sociale et religieuse, et leur goût se formera. L'art ne sera pas pour lui, à l'école même, une « récompense que l'élève doit mériter » [1] ; mais il ira de pair avec le labeur même et le rendra agréable. La vie de l'adolescent se passe avec les

1. H. Gevelle, *un Cours d'esthétique artistique,* Enghien, 1905.

livres et les cahiers. Pourquoi, dès lors, lui donner entre les mains de ces misérables productions d'imprimeries de dixième ordre? Donnez-lui de beaux livres, aux caractères élégants, à la couverture attrayante. Expliquez-lui son livre. Pourquoi est il beau ? Parce qu'il est ce qu'il doit être et parce qu'il exprime élégamment ce qu'il est. Pourquoi ces grosses lettrines au début des leçons ? Pourquoi ces culs-de-lampe au bas des pages et ces frontispices au sommet de chapitres? Que représentent-ils? Pourquoi telle fleur, tel animal y sont-ils représentés de la sorte? Pourquoi la gravure à gros traits de la couverture a-t-elle un tout autre caractère que la phototypie imprimée dans le texte ? etc., etc. Et quand l'élève saura tout cela, il trouvera son livre beau, il le conservera et l'aimera, et le travail dans ce livre, c'est-à-dire sa vie, deviendra agréable.

Mettez l'enfant sur un banc bien construit, élégant, facile. Expliquez-lui comment est fait ce banc; comment sont faits les meubles de la classe; pourquoi telle pièce est-elle là et pas ailleurs, pourquoi ces chanfreins aux angles, pourquoi ces panneaux étroits et pas larges ? Pourquoi la moulure qui les entoure de trois côtés ne se retrouve-t-elle pas au bas ? Pourquoi le panneau est-il en sapin et le cadre en chêne ? Quand il aura compris tout cela, ce meuble lui dira quelque chose, et comme il voit des bancs, des chaises et des armoires toute sa vie durant, il retiendra ce qu'il a appris.

Construisez et décorez le local de classe d'une façon convenable [1]. Pourquoi telles couleurs et pas telles autres ? Pourquoi cette plinthe est-elle là, pourquoi cette moulure, cette forme de fenêtre, cette poutre, ce rinceau, ces mille et une choses qu'on voit à l'école et à la maison paternelle ? Et surtout ne montrez pas à l'élève que de beaux objets ou de beaux détails — vous ne le pourriez pas, du reste. Mettez-le hardiment en face avec la laideur, à condition de la lui faire saisir sur le vif.

Et si vous expliquez des œuvres d'un art plus élevé, prenez au moins des sujets qui peuvent entrer dans notre vie. J'ai vu l'Apollon du Belvédère dans une collection classique, avec cent autres pièces de même genre, du reste. Que d'efforts nécessaires pour mettre l'enfant à même d'en saisir quelque chose ! Il sera choqué tout d'abord de voir un homme nu. Ce n'est pas ainsi qu'il les connaît. Il faudra lui dire pourquoi on l'a représenté de la sorte et il ne saisira pas le motif. Alors qui est cet Apollon ? Qu'est-ce que cette Latone dont il est le fils ? Pour lui montrer dix statues anciennes, on sera forcé d'expliquer toute la mythologie, chose insipide et inutile pour un homme ordinaire. Alors cet Apollon pourquoi est-il dans cette pose ? Quel est ce serpent Python vers lequel il vient de lancer sa flèche ? C'est seulement après avoir expliqué tout cela qu'on pourra s'attacher à l'œuvre même et rechercher comment l'artiste a réussi à

1. Y a t-il, sous ce rapport, quelque chose de plus triste que la plupart de nos écoles officielles, tant primaires que moyennes ? L'enseignement libre est dans une bien meilleure voie. Plusieurs de nos instituts, Malines et Basse-Wavre surtout, ont été reconstruits récemment avec un bon goût digne de louange. Ce n'est cependant pas le cas partout : je pourrais citer tel exemple de grand institut où l'on imposait comme programme aux architectes chargés de la reconstruction « de ne pas faire un bâtiment gothique ni *artistique* » ! !

exprimer son idée. Et combien d'auditeurs en comprendront quelque chose ? Et au sortir de la classe tout sera oublié parce que cela n'a aucune relation, ni historique, ni esthétique, ni pratique, avec la vie [1]. Mais expliquez, au contraire, la belle Vierge avec l'Enfant Jésus qui trône à l'école sur un socle fleuri. Expliquez-lui le Samedi-Saint de Janssens ou le Cheval à l'Abreuvoir de Meunier, ou un tableau de nos grands peintres anciens. Il comprendra avec peu d'explications. Et il retiendra.

Allez avec lui à l'église, expliquez-lui-en la structure et la décoration. Pourquoi ces contreforts, ces arcs-boutants, ces clochetons ? Pourquoi ce pilier-ci est-il plus massif que cet autre ? Pourquoi ces colonnettes accostant le pilier ? Pourquoi telle statue est-elle plus effilée ou plus trapue qu'un homme ordinaire ? Et ces voûtes sont peintes en rouge et ces nervures en blanc. Est-ce logique, est-ce décoratif ? Quels sont les mérites de ce vitrail comparativement à cet autre ? Pourquoi cet autel à colonnades est-il vilain ? Tous ces insignes païens et méridionaux sont-ils à leur place ici ? Pourquoi ce retable en bois est-il traité d'une façon tout autre que son voisin en marbre ?

Faites de même pour la maison, pour la rue, pour la ville, pour tout ce qui touche à la vie : tirez-en les principes du beau généraux et particuliers à notre art, et l'élève les comprendra avec la plus grande facilité, et il les appliquera plus facilement encore... Et vous aurez fait œuvre utile, vous aurez transporté l'art dans sa vie. Quelques exemples que j'ai donnés au hasard de la plume ont simplement pour but d'indiquer une route, non d'en poser les jalons, moins encore de tracer un programme complet.

Oh ! l'utilitarisme, s'écriera quelqu'un. Eh bien ! oui. La science pour la science est le fait d'un homme sur dix mille. Et pour former un savant, faut-il déformer dix mille hommes pour qui la vie est autre chose qu'une bibliothèque ou un laboratoire ? Et encore, pour celui-là, je pense que la méthode que j'indique est la bonne. Car pourquoi ceux mêmes qui font de la science comprennent-ils si difficilement les œuvres d'art étrangères et anciennes ? Précisément parce qu'ils manquent de point de repère. Si nous possédions à fond les principes de *notre* art, nous tirerions bien plus de profits de l'histoire de l'art et de l'archéologie

Actuellement on enseigne l'histoire de l'art à ceux qui ne connaissent aucune règle d'art. C'est tout comme si on enseignait l'histoire de la philosophie à un homme qui ne connaît pas le premier mot de cette science. Cet homme retiendra de mémoire les noms des philosophes et les noms de leur système, mais n'en comprendra pas un mot, parce qu'il manque de point de comparaison. La connaissance de l'histoire de l'art que l'on donne aux jeunes savants se réduit fréquemment à des noms et à des écoles, précisément pour le même motif. Pour bien faire l'histoire de l'art, il faut être artiste. Or, on ne devient artiste qu'en un seul art, c'est-à-dire en une seule tendance d'art.

Je crois donc pouvoir conclure légitime-

1. M. H. Gevelle, *o. c.*, donne un exemple de leçon d'esthétique sur l' « Auguste » du Vatican. L'explication préliminaire mythologique pour la cuirasse seule comporte les neuf dixièmes de la leçon, et, dans l'appréciation esthétique qui suit, le principal mérite des sujets représentés, leur mérite *décoratif*, est totalement oublié !

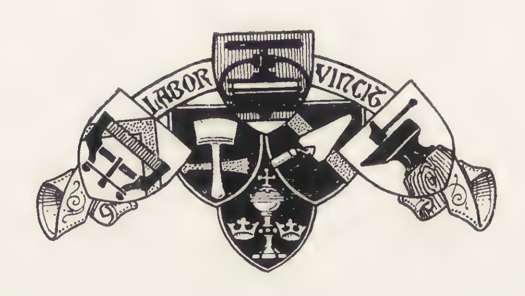
ment que l'enseignement de l'art dans les écoles doit avoir pour objet, dans tous les cas, un art unique et déterminé, un art compréhensible et pratique. Quel est cet art pour nous ? C'est notre art national, qui a évolué avec nous depuis la fondation des nationalités modernes (IXe et Xe siècles), qui est arrivé à son apogée aux XIIIe et XVe siècles, qui a décliné depuis lors jusqu'au XVIIIe siècle, qui s'est perdu depuis, mais dont les traditions peuvent se renouer. Que si l'on met ces traditions au niveau de nos besoins, de nos moyens et de notre esprit moderne, on aura l'art vrai de notre époque [1].

De louables tentatives ont été faites en ces dernières années dans ce sens. Des écoles de grand mérite ont produit des artistes, au sens vrai du mot, dont les œuvres sont conçues selon les bonnes méthodes. Mais les efforts ont été jusqu'ici simplement *pratiques*. On s'est contenté de *produire,* sans *faire apprécier*. Or, on a beau présenter au public de bonnes pièces, étant donné que son goût est mauvais et ne saura les apprécier. Ce qu'il importe de faire, c'est de préparer la génération qui va entrer dans la vie à estimer les bons produits ; il faut donc faire son éducation dans ce sens. La première chose à faire dans ce sens, c'est de rompre les chaînes maudites qui traînent l'art à la remorque de la science. Il faut des historiens et des archéologues ; mais pour un historien il faut nonante-neuf mortels ordinaires qui ne demandent qu'à vivre, et à vivre aussi heureux que possible. Or, la science ne contribue pas au bonheur de l'humanité, mais bien l'art. Il vaut mieux faire un heureux que nonante-neuf savants. Et pour faire un savant, on ne peut faire nonante-neuf malheureux, surtout si, comme je crois l'avoir démontré, on peut, en s'y prenant bien, les rendre heureux tous les cent.

R. Lemaire.

Louvain, janvier 1906.

1. Ces considérations sont développées et prouvées dans l'opuscule *l'Art de l'Avenir*. Vromant 1903.





L'ARBRE DE JESSÉ, D'APRÈS UNE ANCIENNE
GRAVURE SUR CUIVRE D'ISRAËL VAN MECKENEN.

L'ARBRE DE JESSÉ.

L'ARBRE de Jessé est au premier rang des sujets les plus remarquables inventés par le génie artistique du moyen âge. Il est aussi naïf dans sa forme et magnifique dans ses aspects que grand dans sa substance.

On ne trouve guère d'arbre de Jessé antérieur au XIe siècle. Par contre, cette composition survécut à la Renaissance ; au XVIe siècle surtout, elle a été fréquemment traduite.

Qui ne connaît ce sujet, où l'on voit un arbre sortant du patriarche Jessé endormi, et portant sur les branches des figures couronnées ?

Les historiens de l'iconographie ont donné du sens de cette représentation des définitions diverses. Les uns, tout en reconnaissant la trace d'une prophétie d'Isaïe, ont vu dans l'arbre de Jessé la généalogie de la Vierge, fille de David [1]. Mais le plus grand nombre semble s'être trouvé d'accord pour voir dans ce sujet une prophétie d'Isaïe combinée avec la généalogie du Sauveur, donnée par saint Mathieu. C'est l'opinion de M. le chanoine Corblet [2], reprise récemment par M. Mâle [3], qui ajoute que « les artistes du moyen âge trouvèrent pour rendre le texte d'Isaïe quelque chose de naïf et de magnifique. Ils interprétèrent à la lettre, avec une candeur d'enfant, les paroles du prophète. Ils dressèrent à la façade des cathédrales un arbre généalogique assez semblable à ceux qu'on voyait au-dessus des cheminées féodales, mais combien plus grandiose ! »

1. CLOQUET. *Eléments d'iconographie chrét.*, p. 129.
2. *Revue de l'Art chrétien*, 1860, p. 49.
3. V. MALE, *l'Art religieux en France au XIIIe siècle*, p. 198.

Ainsi formulée, cette opinion renferme une erreur, tout au moins une exagération.

Lu en regard des représentations les plus communes de l'arbre de Jessé, le texte prophétique d'Isaïe ne s'adapte à elles qu'en partie et se trouve même, dans un élément important, en contradiction avec elle. Ainsi en est-il, du moins, pour les œuvres des derniers siècles de l'art médiéval, c'est-à-dire pour la plupart des arbres de Jessé.

L'opinion de M. Mâle, quant à la traduction *littérale* du texte d'Isaïe, n'est vraie que ramenée à des termes moins généraux, c'est à-dire réservée à l'art du XIIIe siècle, mais elle s'égare totalement en disant que « de toutes les prophéties il n'en est, à vrai dire, qu'une seule qui ait inspiré l'art d'une façon durable, c'est celle d'Isaïe sur le rejeton de Jessé »... [1]

Les représentations de l'arbre de Jessé se sont maintenues, il est vrai, durant tout le moyen âge, mais leur inspiration primitive les a, de bonne heure, abandonnées.

Il nous paraît donc exact de dire que, à n'en pas douter, le texte d'Isaïe a été le point de départ de l'arbre de Jessé, mais qu'il n'en est pas resté l'inspirateur.

C'est ce que nous voudrions faire voir par un parallèle entre les éléments du texte prophétique et ceux des figurations successives de notre sujet.

I. LE TEXTE PROPHÉTIQUE.

« *Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen Emmanuel... Et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet. Et requiescet super eum spiritus Domini : spiritus sapientiae, et intellectus, spiritus consilii, et fortitudinis, spiritus scientiae, et pietatis, et replebit eum spiritus Domini... In die illa radix Jesse qui stat in signum populorum ipsum gentes deprecabuntur et erit sepulcrum ejus gloriosum,* » disent les passages, principalement en cause, de la prophétie d'Isaïe. Nous les traduisons comme suit, en visant à la fidélité au texte latin :

« Voici qu'une vierge concevra et engendrera un fils qu'on appellera Emmanuel... Un rejeton sortira de la souche de Jessé et une fleur s'élèvera de sa souche. Et sur elle reposera l'esprit du Seigneur, l'esprit de sagesse et l'esprit d'intelligence, l'esprit de conseil et l'esprit de force, l'esprit de science et l'esprit de piété, et l'esprit de crainte du Seigneur la remplira... Alors le tronc de Jessé, qui est un signe pour les peuples, sera invoqué par les nations et son tombeau [1] sera glorieux. »

On voit que le texte latin distingue trois éléments exprimés par trois termes distincts: *radix*, la racine, le tronc ou la souche ; *virga*, le rejeton ou la tige ; *flos*, la fleur.

La signification de ces mots ne prête pas à discussion ni à difficulté. Les auteurs que nous avons cités, en traduisant librement, leur ont accordé pourtant un sens qu'ils n'ont pu avoir, mais qui mettent d'accord, *a posteriori*, le texte ainsi traduit et les représentations iconographiques.

« Il sortira un *rejeton* de la *tige* de Jessé et une *fleur* naîtra de sa *racine*. L'esprit du

1. Male, *loc. cit.*

1. On pourrait aussi bien traduire : « son *trône* sera glorieux ». Le texte hébreu, traduit par le latin *sepulcrum,* a le sens générique, accordé quelquefois à ce dernier mot, de lieu de séjour, lieu de repos. Par *tombeau* ou *sépulcre,* nous actons la traduction usuelle.



L'ARBRE DE JESSÉ. FENÊTRE DE L'ÉGLISE DE DORCHESTER (YORKSHIRE, ANGLETERRE).

Seigneur reposera sur lui... En ce temps, le *rejeton* de Jessé sera exposé devant tous les peuples. » Telle est la traduction du chanoine Corblet. Il suffit de la rapprocher un instant du texte pour reconnaître les confusions qu'elle établit ; quatre termes se trouvent ici au lieu de trois. La *radix,* qui est *tige* d'abord, devient *rejeton* à la fin. Mais, point plus important, — on verra pourquoi, — c'est sur le *rejeton* que repose l'Esprit du Seigneur. A la vérité, cette traduction est guidée sur l'iconographie et non sur le texte. Pareille manière de montrer la source d'inspiration d'un sujet constitue une sorte de pétition de principe.

Tout en reprenant, dans certains termes, la traduction précédente, M. Mâle la rectifie sur un point capital : « Il sortira *un rejeton* de la *tige* de Jessé, et une *fleur* s'épanouira au sommet de la *tige,* et sur elle reposera l'Esprit du Seigneur... En ce temps, le *rejeton* de Jessé sera exposé devant tous les peuples. »

On le voit, c'est sur la *fleur* que repose l'Esprit du Seigneur.

L'importance de ce dernier point est considérable, car comme l'indique M. Mâle : « Il suffit de consulter n'importe quel commentateur d'Isaïe pour trouver de ce passage une explication symbolique, qui n'a pas varié depuis saint Jérôme : Le patriarche Jessé, écrit au XIIe siècle le moine Hervé, appartenait à la famille royale ; c'est pourquoi la tige de Jessé signifie la lignée des rois [1]. QUANT AU REJETON, IL SYMBO-

1. MALE, *loc. cit.*

LISE MARIE, COMME LA FLEUR SYMBOLISE JÉSUS-CHRIST. »

Telle était aussi l'opinion de saint Bernard [1] et celle de saint Jérôme, qui rapproche la comparaison du prophète de celle du Sauveur lui-même disant : « Je suis la fleur des champs et le lys des vallées. »

Il serait oiseux de rechercher si cette interprétation a régné dès le début. Saint Jérôme nous dit bien que les Juifs rapportaient au Messie la double figure de la tige et de la fleur ; mais, outre que leur opinion peut s'attribuer à ce qu'ils ne pouvaient soupçonner la gloire spéciale de la Mère divine, cette opinion importe peu. Il est établi qu'à l'âge des plus anciens tableaux connus de l'arbre de Jessé, l'explication de saint Jérôme était généralement accueillie. Cette opinion, d'ailleurs, était celle des premiers Pères de l'Eglise, puisque Tertullien disait que « la tige qui sort de la racine, c'est Marie qui descend de David ; la fleur qui naît de la tige, c'est le fils de Marie, Jésus-Christ, qui sera tout à la fois la fleur et le fruit » [2].

Cette dernière explication est, entre toutes, la plus nettement exposée. Il nous suffit de l'avoir en mémoire pour retenir les trois termes de la métaphore d'Isaïe et leur signification :

1. *Radix*, la racine, représente Jessé et peut aussi se comprendre de toute sa race ;

2. *Virga*. Le rejeton ou la tige, la Vierge. On peut y ajouter ses ancêtres royaux ;

3. *Flos*. La fleur. Le Messie rempli de l'Esprit de Dieu, le Christ.

Ramenée au point de vue synthétique, la prophétie nous annonce le Rédempteur dans la race royale de Juda ; elle associe, en outre, la Vierge Marie à l'œuvre rédemptrice. Cela est, si l'interprétation de saint Jérôme, de saint Bernard et de Tertullien est la vraie ; cela est, en tous cas, par cette phrase : *Ecce virgo concipiet et pariet filium*.

La prophétie renseigne donc, en substance, le titre essentiel que possède la Vierge Marie au culte des chrétiens.

Et en ceci se retrouve, sans doute, l'origine de l'évolution qu'une revue des œuvres anciennes rend évidente [1].

1. In hoc Isaïae testimonio, florem Filium, virgam intellige matrem. *(Homel.* II. Super missus, n° 6. MABILLON, t. III, col. 1675.)

2. Virga ex radice, Maria ex David ; flos ex virga, Filius Mariae qui dicitur Jésus-Christus, ipse erit et fructus. *(De carnu Christi,* XXI, 322.)

1. Nous avons soumis notre opinion à l'un de nos amis, M. l'abbé Louis Ghys, et voici la note très intéressante que nous avons reçue en réponse :

« Voici le texte latin du passage d'Isaïe relatif à l'arbre de Jessé :

« Et adjecit Dominus loqui ad Achaz, dicens : Pete tibi signum a Domino Deo tuo in profundum inferni, sive in excelsum supra. Et dixit Achaz : Non petam, et non tentabo Dominum. Et dixit : Audite ergo, domus David : Numquid parum vobis est, molestos esse hominibus, quia molesti estis et Deo meo ? Propter hoc dabit Dominus ipse vobis signum *Ecce virgo concipiet, et pariet filium, et vocabitur nomen ejus Emmanuel.* Butyrum et mel comedet, ut sciat reprobare malum, et eligere bonum... *Et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet.* Et requiescet super eum spiritus Domini : spiritus sapientiae, et intellectus, spiritus consilii, et fortitudinis, spiritus scientiae, et pietatis et replebit eum spiritus timoris Domini. Non secundum visionem oculorum judicabit, neque secundum auditum aurium arguet ; sed judicabit in justitia pauperes, et arguet in aequitate pro mansuetis terrae. Et percutiet terram virga oris sui, et spiritu laborum suorum interficiet impium Et erit justitia cingulum lumborum ejus : et

II. L'INTERPRÉTATION ICONOGRAPHIQUE.

L'arbre de Jessé tire son nom de son aspect, autant et plus que de l'image prophétique qui fut son sujet originaire.

Les artistes, pour traduire cette image, se placèrent à un point de vue très subjectif. Les arbres généalogiques furent l'analogie familière qui les inspira naturellement, simplement et, si l'on veut, naïvement.

On sait le thème général de la composition. Examinons un à un les éléments qui la constituent.

fides cinctorum renum ejus. Habitabit lupus cum agno : et pardus cum haedo accubabit : vitulus, et leo, et ovis simul morabuntur, et puer parvulus minabit eos. Vitulus et ursus pascentur : simul requiescent catuli eorum, et leo quasi bos comedet paleas. Et delectabitur infans ab ubere super foramine aspidis : et in caverna reguli, qui ablactatus fuerit, manum suam mittet. Non nocebunt, et non occident in universo monte sancto meo : quia repleta est terra scientia Domini, sicut aquae maris operientes. *In die illa radix Jesse, qui stat in signum populorum, ipsum gentes dapracabuntur, et erit sepulcrum ejus gloriosum.* »

Le contexte prouve *d'une manière évidente* que le mot *flos* indique, non la Vierge, mais le Messie. Isaïe célèbre le règne du Christ : règne de justice, d'ordre et de paix. Les animaux sauvages même déposeront leur cruauté habituelle : « Habitabit lupus cum agno, etc. »

Le texte latin ne distingue que trois éléments : *radix, virga, flos*. Le mot *radix* s'y trouve deux fois. L'auteur, que vous m'avez cité (MALE), a probablement traduit la seconde fois le mot *radix* par *rejeton*, sortant de la tige. A-t-il raison ? Je ne le pense pas. Je crois, au contraire, que les mots *flos* et *virga* n'expriment qu'une seule et même pensée du prophète. Voici comment. Le parallélisme est un moyen de développement fréquemment employé dans les livres hébreux. On exprime la même idée de deux façons différentes Or, voici ce qu'on a :

Et egredietur virgo de radice Jesse,
Et (ascendet) flos de radice ejus ascendet.

Remarquez : egredietur = ascendet ; virga = flos ; de radice Jesse = de radice ejus.

Nous avons dans le même passage d'autres exemples de ce parallélisme :

Non secundum visionem oculorum judicabit
Neque secundum auditum aurium arguet

Sed judicabit in justitia pauperes
Et arguet in aequitate pro mansuetis terrae

Et percutiet terram virga oris sui
Et interficiet impium spiritu labiorum suorum

Et erit justitia cingulum lumborum ejus
Et fides cinctorium renum ejus.

Le mot *flos* de la seconde partie remplace donc le mot *virga* de la première partie. Et les deux mots indiquent le Messie.

C'est ainsi que les Juifs interprétaient ce passage et ils expliquaient le choix des deux mots de la façon suivante : Le mot *virga* (tige, sceptre) montre la puissance du Messie, et *flos* la beauté du Messie. En voici la preuve d'après saint Jérôme *(De expositione S. Hieronymi Presbyteri in Isaïam Prophetam.* Lib. 4, cap. XI. — Source citée d'après le *Bréviaire*) : « Virgam et florem de radice Jesse ipsum Dominum Judaei interpretantur : quod scilicet in virga regnantis potentia, in flore pulchritudo monstretur. »

Toutefois saint Jérôme, à la suite du passage que je viens de citer, propose une autre explication, qui fut admise, pour ainsi dire, généralement :

Virga = la sainte Vierge ; flos = le Sauveur.

Voici le texte de saint Jérôme · « Nos autem virgam de radice Jesse sanctam Mariam Virginem intelligamus, quae nullum habuit sibi fruticem cohoerentem : de qua et supra legimus : Ecce virgo concipiet, et pariet filium. Et florem, Dominum Salvatorem, qui dicit in cantico canticorum : Ego flos campi, et lilium convallium. »

Donc on aurait trois parties :

1. *Radix :* Jesse ;
2. *Virga :* la Sainte Vierge. La tige a reçu du développement. On y a ajouté les ancêtres du Christ, et la Vierge a sa place au sommet de la tige ;
3. *Flos :* Jésus.

Vous avez donc raison de dire que ce n'est qu'abusivement qu'on donne à la sainte Vierge la place de la fleur. On peut d'ailleurs expliquer

1. La Racine. — Jessé.

En premier lieu s'offre la figure de Jessé. Le chef de la race est représenté sous les traits d'un vieillard assis ou couché, selon les besoins de l'interprétation, dans une attitude non équivoque de sommeil. On s'est demandé pour quel motif ? Il est plus aisé de le comprendre d'instinct que de l'expliquer. De tous temps, on a rapproché l'idée de génération de celle de sommeil, et dans bien des cas pour représenter la première on a eu recours à l'image du repos.

D'autre part, Jessé est l'ancêtre dont le souvenir fait remonter la pensée aux plus hautes limites du temps. Toujours, les patriarches ont été représentés avec les aspects de la vieillesse. Quant à Jessé, sa vieillesse a été accentuée davantage. Placée à l'origine de cette longue lignée de rois, la vie qu'on lui accorde ici n'est plus que supposée, son corps repose depuis longtemps dans la paix, tandis que son esprit préside toujours aux destinées de ses descendants. On pourrait voir ici une pensée semblable à celle qui fit germer au moyen âge les croyances relatives à la survivance séculaire des Charlemagne, des Barberousse ou d'autres fondateurs de dynasties.

On s'est efforcé également de découvrir une signification à la manière dont prend naissance la tige de l'arbre. Celle ci sort du corps de Jessé.

La tendance de certains archéologues est de supposer partout du symbolisme. Nous lui devons en mainte matière des explications subtiles, mais très éloignées de l'esprit des œuvres qu'elles veulent expliquer. On a ainsi singulièrement abusé du symbolisme dans l'étude de l'art médiéval. On attribue trop de préoccupations mystiques à cette époque, où, à beaucoup d'idéal se heurtaient beaucoup de superstitions, de réminiscences mythologiques, de traditions païennes et surtout de sens pratique. Cette tendance entache, sans doute, l'explication donnée par le chanoine Corblet : « Si l'on a représenté la tige sortant du corps de Jessé, demande cet auteur, ne serait-ce point par analogie avec Adam, qui dormait lorsque Dieu tira Ève de son côté ? Une nouvelle Ève, réparatrice des fautes de la première, doit sortir de la race de Jessé. »

Cette interprétation n'encourt certes pas le reproche de subtilité ; elle se présente d'elle-même à la première recherche d'une comparaison. Mais sur quoi, en dehors de certaines coïncidences, se fonde ce rapprochement tout subjectif ? Il se heurte d'ailleurs à un point de fait. Il devrait être établi que, dans les tableaux, la tige sort du *côté*

cet usage, vu que ce passage d'Isaïe est cité bien souvent à la louange de la Vierge, surtout à cause des mots : « Ecce Virgo concipiet, et pariet filium. »

Dans une homélie de saint Tharasius, évêque, nous voyons encore que : flos = Christus ; virga = la Vierge. Voici le texte. « Te (Mariam) Isaïas ille in primis grandiloquus praenuntiat virgam Jesse, ex qua flos Christus oritur. »

Une deuxième remarque, mais je n'ose pas y attacher beaucoup d'importance. Voyez la dernière phrase du texte d'Isaïe. « In die illa radix Jesse... et erit sepulcrum ejus gloriosum. » La construction de la phrase n'est pas très claire. Parle-t-on de Jessé ou du Messie ? Considérons particulièrement les mots : *sepulcrum ejus*. S'agit-il du sépulcre de Jessé ou de celui du Messie ? Les artistes du moyen âge n'ont-ils pas songé au sépulcre de Jessé ? Et ne serait-ce pas là l'explication de l'attitude de Jessé endormi ? On a toujours vu une relation étroite entre la mort et le sommeil, mais j'ignore s'il existe des exemples de ce rapprochement dans des images ou tableaux.



LAME FUNÉRAIRE, EN CUIVRE, DE JEAN LUNEBORCH,
A L'ÉGLISE SAINTE-CATHERINE DE LUBECK.

de Jessé. Ce point est capital, puisque, d'autre part, il est formellement dit qu'Ève fut tirée du *côté* d'Adam.

Or, rien n'est moins certain que l'intention des artistes anciens sur ce point. Forcément la tige devait, en beaucoup de cas, sortir du côté de Jessé. Telle était souvent la représentation la plus convenable et la mieux exigée par l'attitude du personnage. Mais il s'en faut de beaucoup que cette manière fût générale. Quelquefois l'arbre sort du ventre de Jessé et M. Corblet lui-même cite [1] l'arbre sortant du dos (vitrail de Saint-Godard de Rouen), de la bouche (vitrail de Saint-Antoine de Compiègne) et du crâne (bible de la Bibliothèque de Reims).

D'autre part, cette explication après coup paraît peu compatible avec la méthode des anciens artistes qui aimaient à rendre leurs allusions sensibles par des rapprochements. N'aurions - nous pas vu quelque part la création d'Ève près de certains arbres de Jessé, comme nous voyons souvent en face de l'*Annonciation* l'image du premier péché ? Le sens prétendu semble surtout déconcertant dans un tableau né d'une conception aussi naturelle et d'une poésie aussi familière, aussi naïve que le fut l'arbre de Jessé.

Dans la voie des suppositions, on pourrait se rappeler encore l'ancienne croyance née, sans doute, d'une interprétation de la Genèse, qui voudrait que, sans le péché d'Ève, c'est par le côté de l'homme que la génération humaine se serait renouvelée [1]. De ce côté, rien n'empêcherait de reconnaître dans l'arbre de Jessé un rapprochement avec l'idée de l'immaculée conception de la Vierge.

Quoi qu'il en soit, la supposition du chanoine Corblet en elle-même est fort belle, et en peignant l'arbre de Jessé, nos artistes modernes peuvent la méditer, bien que leurs prédécesseurs n'y aient jamais songé.

ARBRE DE JESSÉ. VITRAIL DE CHARTRES.

1. *Etude iconographique sur l'arbre de Jessé*, par le chanoine CORBLET. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1860, p. 55.

1. Voir les révélations d'Anne-Catherine Emerich qui, indépendamment de leur caractère inspiré, lequel n'est point établi, ne font, sans doute, que reproduire cette ancienne croyance.

Nous préférons voir ici une traduction du texte même du passage d'Isaïe, sans arrière-pensée symbolique.

Et cette explication, tout en étant la plus simple, nous semble la plus suffisante.

L'arbre ne sort-il pas du corps de Jessé en vertu d'une traduction servile du texte : *egredietur* virga *de radice Jessé ?*

Il en est presque de même de l'attitude du patriarche. Couché, le corps de Jessé rend fort bien l'idée de *racine*.

Une racine, une souche, apparaît, à première vue, comme une chose morte. Rien ne dit, en outre, que la dernière phrase de la prophétie n'a pas fixé à cet égard la pensée des artistes : « In die illa radix Jesse... et *sepulcrum* ejus erit gloriosum. » Bien qu'il faille, sans doute, interpréter le sépulcre de la race de Jessé comme le sépulcre du Christ, son dernier représentant, on a pu littéralement y voir le sépulcre de la racine, de Jessé lui-même.

C'est dans le sens étroit de racine que les artistes semblent avoir lu le mot *radix*. Et c'est pourquoi, bien que l'on puisse rattacher au premier élément de la prophétie, à *la souche de Jessé*, la série des rois de Juda, nous préférons examiner celle-ci séparément.

2. La Tige. — Les Ancêtres.

La tige fleurie portant les figures des rois de Juda, ancêtres de Notre-Seigneur, est bien un élément distinct de l'arbre de Jessé. Il n'est pas emprunté à la prophétie d'Isaïe. Il est un développement introduit pour l'enrichissement du sujet et de la mise en scène. Bien plus, il est l'élément le plus considérable, matériellement parlant, et le plus caractéristique. C'est de lui que la représentation de l'arbre de Jessé reçoit sa physionomie propre.

Aux yeux de ceux qui veulent que l'arbre de Jessé soit une interprétation fidèle de la prophétie d'Isaïe, l'introduction de la lignée des rois devrait apparaître comme abusive dans son origine et dans ses conséquences.

En effet, il semble bien que l'origine de cet élément soit une traduction littérale du mot *virga*, (le rejeton, la tige, la branche, l'arbre). Or, cette interprétation ne correspond évidemment pas avec le sens accordé à la prophétie par les commentateurs. Elle ne constitue pas pourtant une erreur mais une extension : En mettant au sommet de la tige la Vierge et en faisant précéder celle-ci par sa lignée royale, les artistes ont combiné l'interprétation du sens grammatical et celle du sens figuré. Ils ont agrandi celui-ci par celui-là.

Malgré cette liaison primitivement étroite, ces deux parties doivent être distinguées, parce qu'il semble bien que, successivement, elles ont acquis une importance indépendante telle, que la lignée des rois de Juda a perdu son caractère accessoire et que la Vierge est devenue l'élément capital de l'arbre de Jessé. C'est pourquoi nous en parlons séparément.

Les ancêtres de la Vierge sont donc un développement, originalement, populairement, naïvement présenté et repris dans son essence à une autre page des Écritures, celle où l'évangéliste saint Mathieu relate la généalogie du Christ [1].

1. Saint Mathieu, I, 2. Un autre évangéliste (saint Luc, III, 23) a donné la généalogie de Jésus-

Cette généalogie a servi souvent, à elle seule, de motif aux arts décoratifs du moyen âge.

L'une de ses plus importantes interprétations se trouve dans les *Galeries des Rois* taillées aux façades ou aux portails de beaucoup de grandes églises.

En lui-même ce sujet n'a rien de commun avec celui de la verge de Jessé ; mais leur réunion habituelle dans l'arbre de Jessé a dû réaliser entre eux une alliance étroite, et les artistes en vinrent, sans doute, à les confondre. C'est ainsi que s'expliquent des rapprochements comme celui que l'on voit à la galerie des Rois de la cathédrale de Chartres, où, au pied de la statue de David, se voient le vieux Jessé et un fragment de la tige. Ainsi, il est arrivé ici ce qu'on peut constater souvent : la tradition a bientôt détourné la signification originaire des sujets ; les artistes ont fixé dans l'arbre de Jessé ce qui était d'origine interprétative, accessoire, superficielle, mais ce qui était le plus apparent. Jessé leur parut difficilement séparable de la généalogie de Jésus, et vice versa, tandis qu'ils oublièrent les autres termes de la prophétie.

Dans les galeries des Rois non plus que dans les arbres de Jessé, l'iconographie ne s'est appliquée à individualiser les ancêtres de Notre-Seigneur. D'ailleurs, quelques-uns d'entre eux seulement, tels David et Salomon, possèdent des attributs personnels. Quelquefois on a suppléé au défaut d'attributs par des phylactères. Mais généralement la généalogie est constituée par une série de figures dont le caractère n'est pas autrement indiqué que par les signes de la royauté.

Au surplus, le nombre de ces figures ne correspond pas avec celui des ancêtres de Jésus-Christ. Saint Mathieu nomme vingt-huit personnages, dont quinze ont régné. C'est le chiffre que l'on compte à la galerie des Rois de la cathédrale de Paris, tandis que la cathédrale d'Amiens n'en porte que vingt-quatre dans un de ses porches et vingt-deux seulement à sa façade. Généralement le nombre des figures est encore beaucoup moindre. Nous n'en voyons qu'une, celle de David, sur une miniature du Psautier de saint Louis. Une verrière à Chartres n'en a que quatre ; tandis qu'un vitrail à Dorchester en renferme quatre-vingt-sept. Cependant il se conçoit qu'il est rarement possible de représenter un arbre généalogique complet : son développement occuperait un espace considérable ou réclamerait une distribution diluée, peu en rapport avec la convenance décorative.

Il a donc fallu se borner. On a représenté les rois de Juda en nombre indéterminé, et si l'on a voulu les identifier, on leur a donné le titre des plus illustres.

M. Cloquet [1], à ce propos, conseille « de

Christ. On sait que ces deux généalogies diffèrent considérablement. Les exégètes l'expliquent généralement en reconnaissant la généalogie de saint Luc comme la filiation légale de Notre-Seigneur et celle de saint Mathieu comme sa parente naturelle, par la Vierge Marie. Telle semble bien avoir été la croyance commune de jadis. L'arbre de Jessé est toujours emprunté, croyons-nous, à l'évangile de saint Mathieu. Le chanoine Corblet affirme cependant qu'aux stalles de Solesmes se trouvent des personnages empruntés aux deux généalogies.

1. Cloquet, *Eléments d'iconographie chrétienne*, p. 132.

M. Cloquet propose de représenter par préférence : David, Salomon, Roboam, Asa, Josaphet, Joas, Osias, Joathan, Ezechias, Manassé, Josias, Joachas.



PORTAIL SUD DE LA CATHÉDRALE
DE BOIS-LE-DUC.

ne représenter les chefs de la royale famille que jusqu'au temps de la prophétie et, si l'on ne peut pas les représenter tous, il importe de choisir les plus dignes. »

Notons, enfin, que l'ordre chronologique semble avoir été rarement observé dans les dispositions des personnages. On excuse assez cet oubli, ainsi que les autres libertés prises par les artistes vis-à-vis de l'histoire, si l'on songe que la signification de l'arbre de Jessé ressort de l'ensemble de la représentation.

L'examen du second élément de l'arbre de Jessé ne serait pas complet s'il ne s'étendait à ce qu'on a appelé « les ancêtres du Christ selon l'esprit ». L'art ancien a rappelé fréquemment les prophètes et même les sybilles qui avaient prédit la venue du Messie. Il ne faut y voir, selon le goût familier au moyen âge, qu'un rapprochement, au Nouveau Testament, des figures de la Loi ancienne. Normalement, pour la saine traduction de la pensée déterminant leur intervention, les personnages auraient dû être représentés en dehors du sujet principal. Maintes fois, pourtant, les anciens artistes se sont oubliés à faire figurer sur l'arbre généalogique lui-même ces prophètes et ces sybilles [1]. A en croire M. le chanoine Corblet, quelques livres d'heures du XVe siècle nous offrent des reines mêlées aux rois. Une autre fantaisie a fait entrer dans l'arbre les sages de la Grèce [2]. Avec plus de raison, on a représenté des donateurs, mais toujours, croyons-nous, aux pieds ou sur les côtés de l'arbre. Enfin, des anges animent quelquefois les parties supérieures du sujet.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1860, p. 58.
2. *Ibid.*, p. 116.

Nous avons oublié de parler de la branche elle-même, dont il y a lieu cependant de dire un mot. Son aspect a été emprunté avec liberté et souvent avec fantaisie à la végétation stylisée. Quelquefois pourtant on reconnaît en elle une vigne, dont le sens mystique est des plus apparents : « Je suis la vraie vigne, » a dit Notre-Seigneur (Jean, XV. I) peu de temps avant que, au jour de la dernière cène, il changea le vin en son sang, le sang des rois de Juda, la sève de la tige de Jessé.

Il faut signaler comme un exemple curieux, inspiré évidemment par la même pensée, cet arbre que renseigne Guenebault. Sortant du corps de Jessé et servant de croix à Jésus-Christ, qui est cloué sur les branches, il porte également attachées à ses branches les têtes des rois de Juda. La sainte Vierge est placée sur le sommet.

3. La Fleur. — La Vierge et Jésus-Christ.

La Vierge est le troisième élément de l'arbre de Jessé, dont Jésus-Christ est le quatrième.

Une raison identique à celle qui nous a fait séparer le second et le troisième élément, primitivement unis, nous fait joindre le troisième au quatrième. Celui-là, en effet, absorba celui-ci. Ce fait est le nœud de l'évolution iconographique que nous avons signalée ; il fait apparaître clairement que l'inspiration se modifia complètement.

Primitivement, c'est-à-dire durant le XIIIe siècle, le Christ domine l'arbre de Jessé. Sa sainte Mère est représentée en dessous de lui, à un degré égal de celui qui sépare les différents rois entre eux. Tel se voit un arbre de Jessé peint dans une ini-

tiale d'un évangéliaire de la Sainte-Chapelle, tel encore au vitrail de Chartres [1] et à la miniature du psautier de Saint-Louis.

Dans les deux derniers exemples, les sept dons du Saint-Esprit, sous la forme de colombes auréolées, entourent le Rédempteur, dont le geste est bénissant. Il suffit de considérer le magnifique vitrail de Chartres pour être saisi de la manière dont l'esthétique du XIIIe siècle a compris et su traduire LA FLEUR de la tige de Jessé. C'est bien une fleur, en effet, qui s'épanouit dans un rayonnement de lumière et de couleur au sommet de cette tige jaillissante de la racine de Jessé. Là se retrouve, sans conteste possible, l'esprit des commentateurs d'Isaïe.

Pendant combien de temps se maintint encore cette conception et cette manière de la traduire ? Comment s'opéra la transformation ? Nous n'avons pu éclaircir ces points. Nous n'avons pas trouvé d'arbre de Jessé accusant une transition quelconque.

Une nouvelle inspiration succéda-t-elle à la première, assez rapidement pour n'en avoir guère conservé de traces ? Pareil fait se constate rarement. La modification se produisit-elle par le fait des artistes ? Les deux causes se compénétrèrent, sans doute, mais celle-ci fut peut-être la plus importante. La série des ancêtres, développée avec plaisir par un art moins idéaliste, devint, nous l'avons dit, la partie matériellement prépondérante. On ne vit plus dans l'arbre de Jessé qu'une généalogie dont le Christ était le dernier représentant. Dès lors, le culte populaire considéra de plus en plus cette généalogie comme une glorification de la Vierge [2]. Le Christ descendit-il, en vertu d'une expression plus familière propre à un art déjà éloigné de ses sources, dans les bras de la Vierge, ou la Vierge ne porta-t-elle, dès le principe, le divin Enfant que comme son attribut inséparable ?

Toujours est-il qu'après le XIIIe siècle le Christ disparaît, en tant qu'élément particulier de l'arbre de Jessé ; avec lui disparaît LA FLEUR de la prophétie.

Avant cette époqne, nous l'avons vu, la Vierge se trouva au sommet de la tige. Elle représente bien le *rejeton* dont parle Isaïe. Les rois ne sont que le glorieux développement du même élément. La Vierge est assise ou debout en orante, et généralement couronnée.

Mais, après cette époque, elle termine l'arbre de Jessé et en elle se concentre la fin de toute la représentation. On la voit, dès lors, tantôt droite, tantôt assise, tantôt à mi-corps, portant son divin Enfant. Si, au début de l'évolution, il est possible que les artistes résumèrent, sous la figure de la Vierge-Mère, le Christ et sa Mère autrefois séparément représentés, il est certain qu'après quelque temps la même intention n'existait plus. On représentait la Vierge avec l'Enfant parce que l'iconographie médiévale ne comprenait presque pas autre-

1. M. le chanoine Corblet décrit fort inexactement ce vitrail en disant que *la Vierge et l'Enfant Jésus* sont environnés des sept dons du Saint-Esprit.

2. Le Christ, dans les anciennes représentations, fut, sans doute, considéré par le peuple comme planant au-dessus de la Vierge et la bénissant, ainsi qu'on le voit dans l'Assomption ou le Couronnement. A cet égard, on peut considérer comme indicatif un exemple cité par le chanoine Corblet dans lequel la Vierge est agenouillée entre les trois personnes de la Trinité.

ment l'image de Notre-Dame. Ce qui le prouve d'ailleurs, c'est que des exceptions se présentent : au grand portail de Notre-Dame de Rouen, sur la lame funéraire de Jean Luneborch, se voit la Vierge sans l'Enfant.

La Vierge est donc bien devenue le suprême objet de l'arbre de Jessé. Nous la voyons entourée de rayons, mise en place d'honneur, assise sur un trône en forme de fleur, souvent de fleur de lis, ou debout sur le croissant de la lune.

Elle devint effectivement aux yeux des artistes la *fleur* de la tige de Jessé. On peut même se demander si ceux-là mêmes qui recoururent aux termes de la prophétie sans en approfondir le sens ne reconnurent pas en elle la fleur dont parle Isaïe [1].



ÉGLISE DE PEPINSTER. VITRAIL DE L'ARBRE DE JESSÉ. LES PROPHÈTES. Fragment, par M. Gust. Ladon.

Le fait frappa le chanoine Corblet et lui fit dire, au prix d'une contradiction surprenante avec lui-même, que la Vierge est la fleur que produit l'arbre de Jessé, de même que l'enfant Jésus en est le fruit [2] !

Quoi qu'il en soit, il est certain que c'est à l'honneur de la Vierge que l'art religieux des derniers siècles du moyen âge représenta l'arbre de Jessé. Son but et son objet furent alors de glorifier Marie dans son ascendance royale. Ainsi s'explique que des auteurs aient vu, en cette page d'iconographie, le résumé de « la Généalogie de la Mère du Sauveur » [3].

Il faut citer cependant quelques productions exceptionnelles : leurs auteurs semblent s'être souvenus de la prophétie d'Isaïe donnée comme une promesse de la Rédemption. Nous avons déjà rappelé plus haut un de ces exemples. Ajoutons qu'aux stalles de Solesmes, l'Enfant Jésus seul termine l'arbre de Jessé et que, sur la *trabes*, dans l'église de Vigueux (Aisne), au rapport de l'abbé Pocquet [4], Jessé est étendu et couché ; au dessus des rois d'Israël, les douze Apôtres ; au milieu, le Christ en croix,

1. Il leur suffit, pour cela, de lire surtout dans le contexte : « Voici qu'une vierge concevra et mettra au monde un fils. »

Nous voyons l'arbre de Jessé à l'une des 14 tapisseries données à la cathédrale de Reims par Robert de Lenencourt, en 1530. La légende qui s'y trouve est intéressante à reproduire, car elle formule parfaitement l'inspiration populaire à la fin du moyen âge :

De la race de Jessé spécialle
ont nobles rois selon l'humanité
esté pruduits dont la vierge royalle
est descendue plaine d'humilité
Et a conceu gardant virginité
Dieu et homme dans le sein de nature.
Les prophètes l'on dict en unité
et préélevée royalle géniture.

2. *Revue de l'art chrétien,* 1860. p. 117.

3. CLOQUET, *Eléments d'iconographie chrétienne,* p. 129.

4. *Iconogr. de l'arbre de Jessé,* p. 8.

accompagné de Marie et de saint Jean.

Mais ce sont là des exceptions. Elles font d'autant mieux voir que la représentation de l'arbre de Jessé subit une modification dans ses sources, dans son objet et dans ses formes. Dictée au début par le sens des Livres Saints, elle le fut, plus tard, par le sentiment populaire. Le peuple transforma cette page iconographique, née d'une prophétie de la Rédemption et inspirée d'abord par elle seule, en une louange à Notre-Dame dont le culte lui était cher. Mais pour être libre dans ses sources, cette scène n'en resta pas moins profondément religieuse et parfaitement chrétienne. Si l'on envisage, en outre, l'éloquente simplicité de sa conception, la richesse et la souplesse de sa composition, enfin ses ressources d'application, on doit reconnaître que l'arbre de Jessé renferme, en synthèse, les principaux caractères de notre ancienne iconographie chrétienne.

Aux basses époques, il est vrai, les artistes ont fréquemment oublié le but religieux de l'arbre de Jessé et son principal objet. Il est facile de reconnaître dans leurs représentations plus de recherche du pittoresque, de souci de la mise en page et d'efforts vers la réalisation des autres qualités plastiques qu'un sens vrai de la grandeur du sujet et une intention de glorification.

La figure de la Vierge est trop souvent égarée parmi les figures secondaires des rois ; tout au moins elle ne domine pas assez le tableau, elle n'est pas le centre autour duquel toutes les forces de l'expression devraient rayonner. A citer, comme un exemple peu empreint de dignité et de grandeur, malgré le caractère vigoureux et mouvementé de ses personnages, l'ancienne gravure au burin reproduite plus haut. Grâce à la vigueur et à la hardiesse du dessin, au mouvement et à l'équilibre de la composition, cette vignette peut orner agréablement. L'artiste ne s'est certainement pas imposé pour but de dire la louange de la Vierge, ni même de tracer sa généalogie ; il n'a vu de l'arbre de Jessé que l'aspect extérieur, traditionnel, pittoresque et susceptible de servir son esprit primesautier et sa virtuosité technique.

III. LES APPLICATIONS ARTISTIQUES.

L'art ancien a répandu cette superbe composition par tout l'immense champ de ses applications. « L'arbre de Jessé, dit M. Cloquet, a déployé ses branches symboliques au tympan des portails, sur les dossiers des stalles, sur les retables d'autels, dans les vitraux, sur les pages des manuscrits et des incunables, sur des poutres triomphales et jusque sur des lames funéraires [1]. »

A l'un des porches de la cathédrale de Bois-le-Duc, un feston borde l'intrados du grand arc. Ses ondulations redentées sont la tige, et dans chacun de ses écoinçons se trouve la tête d'un roi. Cet exemple est l'un des plus curieux fournis par la sculpture monumentale. Le patriarche Jessé ne s'y découvre pas. Au contraire, le porche d'Amiens porte Jessé représenté au bas de chacune des deux retombées de l'arc. Les deux manières nous montrent une façon radicale de résoudre la difficulté naissant du mouvement double et convergent de l'arc brisé [2].

1. L. CLOQUET, *Éléments d'iconogr. chrét.*, p. 130.
2. Il faut faire des réserves cependant quant à la



ÉGLISE SAINT-BONIFACE, A IXELLES. VITRAIL DE L'ARBRE DE JESSÉ, PAR M. GUSTAVE LADON.



ÉGLISE DE PEPINSTER
VITRAIL DE L'ARBRE DE
JESSÉ, PAR M. GUSTAVE
LADON. FRAGMENT

Les lecteurs du *Bulletin* ont déjà vu le sujet appliqué par la sculpture mobilière dans le retable de Bocholt [1] ainsi que dans la prédelle du retable de Givry [2], publiés ici autrefois.

L'art du vitrail, plus qu'aucun autre, s'est fréquemment emparé de l'arbre de Jessé. Les exemples anciens foisonnent. On les trouve notamment aux cathédrales de Chartres, d'Angers, d'Autun, d'Auxerre, de Sens, à l'abbatiale de Saint-Denis, etc.

Les artistes chrétiens du XIXe siècle, en reprenant les traditions, ont rétabli en usage l'arbre de Jessé, ils l'ont replacé aux verrières des édifices religieux. Parmi les plus remarquables de ces arbres de Jessé, on peut citer celui de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles, dû, croyons-nous, à feu J. Osterrath, et celui de la cathédrale Saint-Sauveur, à Bruges, exécuté par Dobbelaere, sous la direction de M. James Weale.

Un arbre de Jessé à citer pour son exceptionnelle originalité, d'un principe d'ailleurs contestable, est celui que l'on peut voir à l'église de Dorchester (Oxfordshire) et dont la reproduction, copiée ici, a été publiée par Didron, dans ses *Annales archéologiques* [3]. Ce surprenant arbre se développe à la fois par la sculpture et la peinture sur verre. Ses figures découpées, d'une part, le long des meneaux, reliées entre elles par les branches feuillagées d'une résille fantaisiste, se complètent, d'autre part, par les figurines du vitrail pour former une série de quatre-vingt-neuf personnages.

Quelquefois l'arbre de Jessé orne la verrière d'une des chapelles absidales ou d'un des chœurs latéraux [4]. Habituellement il se trouve devant l'un de ces chœurs, à la grande baie d'un des bras du transept. Dans beaucoup de cas, il se voit au côté nord de l'église; moins souvent au sud. Un exemple récent de ce dernier genre est l'arbre de Jessé exécuté par M. J. Casier pour l'église des Saints-Pierre et Paul, d'Ostende. La raison de cet emplacement coutumier se découvre dans l'usage de disposer au nord du chœur la chapelle de la Vierge, sauf toutefois si la chapelle du Très-Saint-Sacrement doit être disposée de ce côté. Or, l'arbre de Jessé, représenté à la gloire de Notre-Dame, orne naturellement la chapelle de la Vierge ou la galerie qui la précède.

Pour clôturer ces considérations générales, il nous est donné de reproduire des fragments de deux superbes vitraux représentant, l'un et l'autre, l'arbre de Jessé et sortis, tous deux, de l'atelier de M. G. Ladon.

Leur comparaison est intéressante. Nous n'en ferons valoir sommairement que les points principaux.

Ces deux œuvres ont d'autres rapports de ressemblance que l'identité d'auteur et de sujet. Elles ont encore en commun une remarquable valeur artistique.

L'un de ces vitraux est placé au transept sud de l'église de Pepinster, due à feu l'architecte Léonard, monument d'un style

statuaire de Bois-le-Duc dont les anciennes figures n'existent plus et ont pu être mal interprétées par la restauration. On se demande si la sculpture tout entière de ce portail n'était pas affectée autrefois à l'arbre de Jessé ?

1. *Bulletin*, 2e année, p. 195.
2. *Bulletin*, 1re année, p. 362.
3. DIDRON, *Annales archéologiques*, t. VIII, p. 275.

4. Il y a des exceptions : à Mons, un vitrail moderne se trouve dans une des chapelles latérales à la basse nef méridionale.



ÉGLISE SAINT-BONIFACE, A IXELLES. VITRAIL DE L'ARBRE DE JESSÉ. FRAGMENT PAR M. G. LADON.

élégant, mais sévère, rappelant assez, dans ses lignes, les caractères des édifices du XIV[e] siècle.

La baie atteint, en hauteur, une dizaine de mètres ; elle se compose de trois ouvertures séparées par deux trumeaux et divisées chacune en deux lumières. Au-dessus de l'ouverture du milieu, un *oculus*. Cette ouverture renferme l'arbre de Jessé proprement dit : Jessé couché en travers du meneau, dans les deux panneaux inférieurs, est surmonté d'une double série de rois, laquelle se termine par l'image de la Vierge disposée dans l'oculus. Dans les ouvertures latérales se trouvent des figures de prophètes [1]. Au-dessus de chacune de ces deux ouvertures un médaillon porte un emblème de la Vierge : Porte du Ciel et Trône de la Sagesse. Les figures latérales sont encadrées d'une architecture conçue avec la discrétion voulue. Les rois sont assis au centre des médaillons que composent les rinceaux de vigne, la tige de Jessé.

Le thème et les motifs de cette composition sont marqués d'un sentiment de grandeur élégante. Les ouvertures du centre sont rendues prépondérantes par le développement des lignes en largeur. La valeur secondaire des ouvertures latérales est habilement accusée par le caractère propre de leur distribution.

Le caractère et la disposition toute différente de l'autre verrière ont inspiré, avec autant de bonheur, de distinction et d'originalité le talent de M. Ladon.

Cette verrière se trouve située au fond de la chapelle latérale, au nord du chœur de l'église Saint-Boniface, à Ixelles. Le *Bulletin* a publié, autrefois [2], certains vitraux placés par le même artiste dans cette église. Celle-ci est une construction aux lignes maigres, à l'ornementation surchargée, lourde, mais sèche. Si mauvaises qu'elles soient, il est peu d'œuvres qui n'indiquent pas, à quelque degré, un certain tempérament. M. Ladon l'a compris, et il semble avoir voulu montrer, malgré la difficulté de la tâche, qu'en évitant soigneusement les erreurs de goût et les vacuités de sens et en se pénétrant des exigences de l'unité, il est possible d'accuser le caractère et de corriger le style des œuvres les moins réussies. L'importance de ces vitraux n'est sans doute que fragmentaire. On peut voir, cependant, dans leur action sur l'entourage et dans leur convenance en place, à quel point un ameublement bien constitué et une décoration bien comprise contribueraient à transformer nos œuvres d'architecture les plus médiocres en ensembles passablement artistiques.

Mais revenons au vitrail de l'arbre de Jessé. Une de nos gravures montre la constitution de la baie où il a été placé. Elle indique, par le fait, la distribution parfaitement adéquate du vitrail : Il fallait, ici, que Jessé fut assis. Une tige, dont la stylisation fantaisiste est autorisée par les caractères de l'entourage, relie les figures des rois et

1. La Vierge.

A dextre :		Au centre :		A senestre :	
Malachias	Abias	Les rois de Juda	Les rois de Juda	Michaïas	Zacharias
Baruch	Osias			Joël	Amos
Ezechiel	Jérémie			Isaïe	Daniel.

Jessé.

2. Voir *Bulletin*, 2[e] année, p. 367.

celle de la Vierge. Dans les médaillons supérieurs, des emblèmes : Porte du Ciel, Tour d'Ivoire, Trône de la Sagesse. La place des prophètes est prise, ici, au côté de Jessé, par deux femmes de l'Ancienne Loi, prototypes de la Vierge : Esther et Débora. En dépit de la rupture introduite par le croisillon à mi-hauteur de la verrière, le vitrail, ainsi combiné, forme un tout parfaitement harmonieux.

On le voit, les deux solutions sont très différentes. Leur composition, leur aspect, leur distribution, jusqu'à leurs éléments, dans la mesure dépendant de la liberté de l'artiste, sont différents. Mais ces dissemblances mêmes servent à les rapprocher. Elles démontrent, en effet, dans l'un et dans l'autre vitrail, l'adaptation parfaite au milieu et une égale facilité de composition, la richesse, la correction et la grandeur de dessin, un style personnel et, enfin, un sens impeccable des conditions du vitrail, des exigences de l'art religieux et des grandes conditions de l'art en général.

E. Gevaert.

STYLE ANGLAIS.

Ces deux mots évoquent pour nous une idée de rupture, d'antithèse avec l'architecture classique, telle, du moins, qu'on la concevait généralement jusqu'en ces dernières années.

D'autre part, rappeler l'architecture anglaise c'est rappeler l'image de belles productions architecturales, de gracieuses conceptions insulaires, mais c'est nous rappeler aussi des reproductions banales, des interprétations pastiches ou des originalités hasardées, à tout le moins des ouvrages peu appropriés à leur cadre et à leur ambiance continentale.

Nous publions, ci-contre, deux vues que nous devons à l'obligeance du *Bouwwereld* et qui nous montrent une vue antérieure et une vue postérieure d'une habitation rurale authentiquement anglaise, à Westbrook, près de Godalming.

On reconnaît à l'art anglais le mérite de l'originalité ; cette réputation est certainement fondée. Pourtant un même principe régit les constructions anglaises, et la tradition, la commodité et la logique sont ses principales règles.

Mais cette dernière qualité distingue le style anglais. Tout en lui est simple, pondéré et équilibré à merveille ; chaque partie découle de l'ordonnance générale ; l'extérieur correspond à l'intérieur ; les détails peu nombreux, n'ont que l'importance nécessaire à leur fonction. Les porches seuls, et parfois les loges, offrent un certain luxe.

Enfant du brouillard, l'architecture anglaise a une physionomie froide mais pourtant poétique. Son expression est véritablement nationale ; elle est l'expression d'un peuple habitué à peser la valeur de chacun de ses mouvements, de ses gestes, de ses actions et de ses pensées, à en escompter

le résultat, mais non d'un peuple dépourvu d'idéal.

Le style anglais résume, en outre, le génie, les traditions, les souvenirs de ce peuple. C'est pourquoi il est un art populaire et c'est pourquoi il n'est pas transplantable. On l'a oublié. D'aucuns n'ont pas vu, qu'en débarquant sur le continent, l'art anglais perd la fleur de ses qualités. Chez nous, il manque habituellement de vie. Devenu exotique, cet art garde une valeur digne d'observation et d'étude, mais son inspiration et ses utilités nous demeurent étrangères et ne nous émeuvent pas. Ce disant, nous ne pensons évidemment pas à ces productions pseudo-anglaises dont les auteurs n'ont vu que le superficiel des originalités insulaires et les ont traduites en excentricités condamnables au premier chef par les principes de l'art anglais lui-même.

D'ailleurs, sous le rapport du goût, la moindre de nos architectures régîonales vaut bien l'art anglais. Il serait, néanmoins, tout aussi déplacé de vouloir en faire une adaptation en Angleterre.

Les mêmes principes fondamentaux ont régné sur nos anciennes architectures, mais il s'en exhale avec intensité le sentiment d'un idéal qui nous est propre, que nous ressaisissons. Notre recherche pour le définir est quelquefois vaine, mais notre soumission à ses effets est inévitable.

Le style anglais lui-même présente des aspects divers, se modifie, évolue, se transforme suivant la région et le temps où s'érigent ses manifestations.

De tout cela il résulte qu'il faut étudier l'art anglais chez lui et ne pas le reproduire chez nous. Il faut l'étudier pour en retenir ceci : c'est qu'un art national est le seul vrai et qu'il est toujours possible. Et il faut mettre chez nous cette conclusion en pratique par la production d'œuvres d'art conformes à nos traditions, à nos idées, à nos mœurs, à nos besoins et à nos moyens de construire.

On n'a que trop fait le contraire.

L'art anglais a été importé ! Et de quelle manière ? A part quelques exemples de fidèles reproductions, véritables œuvres d'importation archéologique, l'on a emprunté spéciale-

HABITATION DE CAMPAGNE, A WESTBROOK, PRÈS DE GODALMING. Arch. M. Thackeray Turner.

ment à ce style ses déductions originales, sans s'apercevoir de leur cause qui était une exigence ou une commodité de la distribution ; et l'on plaça des loges, des bowwindows à tous les angles, à toutes les façades ; on distribua à profusion des pans coupés, des saillies hors de propos, des avant-corps énormes, des retraites exagérées, oubliant qu'il suffit d'accentuer les défauts ou les qualités de quelqu'un ou de quelque chose pour en obtenir la caricature. L'exemple que nous publions est une réponse à ces exagérations.



Arch. M. Thackeray Turner.

HABITATION DE CAMPAGNE, A WESTBROOK, PRÈS DE GODALMING.

En le considérant, on ne devra pas croire que nous en préconisons toutes les formes et tous les aspects. Mais nous pouvons faire valoir cependant qu'en lui se retrouve, au point de vue de la construction rationnelle comme au point de vue esthétique, l'application des principes émis ci-dessus.

On touchera aisément du doigt telle ou telle partie qui ne répond pas à nos préférences. Nos traditions et nos goûts réclament, par exemple, pour un porche, plus de délicatesse, fût-ce même avec moins d'ornements encore.

L'emploi des pierres et des moellons constitue une des raisons de la simplicité et de la rudesse de beaucoup d'édifices anglais. Un rapprochement s'impose à cet égard entre l'architecture de nos provinces est et sud-est et l'exemple ci-dessus. Celui-ci ne serait pas entièrement déplacé dans certains de nos cantons, car il s'accommode assez bien des matériaux et des paysages de la Meuse. Dans ce milieu, notre architecture traditionnelle l'emporterait cependant. Elle y montrerait la même simplicité et une plus grande ampleur des lignes, la même solidité des masses, mais plus de pondération, d'élégance et moins de rigueur.

Nos architectes mosans y auront, une fois de plus, la preuve des ressources de leur art national, volontairement trop ignoré.

A. D.

ARCHITECTURE LOCALE.

LES ANCIENNES FAÇADES DE COURTRAI.

Il y a peu de temps, nous avions l'occasion de plaider la cause des vieilles maisons [1]. Elle nous était fournie par la décision que vient de prendre la ville de Tournai et que renseigne, plus loin, le *Bulletin*. Cette décision a été provoquée, sans doute, par la remarquable étude de M. Soil, *l'Habitation tournaisienne,* que M. Raym. Lemaire a analysée autrefois ici-même [2].

Toutes proportions gardées, c'est une étude analogue, présentée au Cercle archéologique de Courtrai et publiée en brochure par M. le baron Joseph Bethune [3], qui nous fournit l'occasion de reparler brièvement du même sujet. Cette brochure nous a paru mériter plus qu'une notice bibliographique, car elle constitue non seulement un document précieux et un travail bien fait, méthodiquement exposé, plein de bons jugements, mais elle est encore un instrument actif employé pour la renaissance de l'architecture populaire et nationale.

L'intérêt à la conservation des anciennes maisons est important.

« Prises isolément, disions-nous dans l'article cité plus haut, les vieilles maisons renferment une leçon d'histoire et une leçon de goût; groupées, réunies, comparées, leur valeur d'enseignement archéologique et d'émotion esthétique est décuplée. Leur rôle dans l'embellissement d'une cité est d'ailleurs considérable. Une ville dont les constructions particulières sont caractéristiques se fait pardonner l'absence de monuments remarquables. Mais une cité a beau posséder quelques joyaux d'architecture publique : si elle n'a, pour les entourer, un écrin dont le charme soit digne de leur splendeur, cette cité donnera l'impression de la vacuité artistique. Le plaisir qu'on éprouve à parcourir les villes qui sont restées en possession de leur état esthétique primitif et complet provient précisément de la convenance réciproque de leurs monuments et de leurs habitations. »

Le milieu de ce passage est à l'adresse de plusieurs villes belges; il est à l'adresse de Courtrai. Mais, comme beaucoup de nos villes, Courtrai n'est dépourvue de maisons anciennes que par son propre aveuglement. Et le grand mérite du travail de M. Joseph Bethune consiste à avoir prouvé aux Courtraisiens que leur cité possède d'anciennes constructions dont la conservation et la restauration sont souhaitables. L'inventaire des anciennes façades dressé par MM. L. de Geyne, Ern. Goethals et le baron J. Bethune relève 170 maisons anciennes. C'est peu, dira-t-on. Ce chiffre est considérable, répondront ceux qui connaissent Courtrai et sa réputation de pauvreté esthétique.

M. Bethune a bien raison d'acter la surprise qu'il a éprouvée en constatant combien

1. *Le XXe Siècle* du 18 décembre 1905. *Les vieilles maisons,* par Egée.
2. *Bulletin*, 4e année, p. 268.
3. *Les anciennes façades de Courtrai,* par le baron Joseph Bethune. In-8°, 22 illustr. Courtrai, impr. Eug. Beyaert. (2 fr. 50.)

la fortune artistique et pittoresque de Courtrai dépasse ce qu'il s'était permis d'escompter.

L'inventaire comprend un classement en catégories déterminées par la valeur esthétique de chaque maison.

Des initiatives comme celles du Cercle archéologique de Courtrai sont un moyen efficace d'assurer la conservation des anciennes façades. Non seulement elles appellent sur la question l'attention des pouvoirs publics, mais elles fixent l'intérêt des propriétaires de vieilles maisons. Et ce dernier point est le plus important.

Sans doute, — cela résulte de ce que nous avons dit plus haut, — l'intérêt général est intéressé à la conservation des façades anciennes, puisque cette conservation affecte l'esthétique publique ; mais l'action des pouvoirs, livrée à elle-même, est, en fait, restreinte. Les villes peuvent, il est vrai, restaurer un pignon à leurs frais, en acquérant la propriété de la maison ou une servitude sur la façade. Ce système employé à Malines et à Bruxelles ne peut s'étendre qu'à quelques cas, et, dès lors, le but esthétique n'est pas atteint. Généralisé à un grand nombre d'habitations, il deviendrait par trop onéreux.



Phot. de M. E. Goethals.

ANCIEN PIGNON, RUE DE BUDA, A COURTRAI.

L'intervention des particuliers, provoquée par la création d'un courant artistique et intéressée par des encouragements publics, est de nature à procurer des résultats plus étendus et plus sérieux.

Les vieilles façades ne disparaissent, trop souvent, que parce que leurs propriétaires en ignorent la valeur ou l'intérêt. La leur signaler, comme le fait l'inventaire du Cercle archéologique de Courtrai, est suffisant, en général, pour assurer la conservation de la façade. Allez dire à un brave bourgeois — si *philistin* soit-il — qui garde jalousement un bibelot vaguement antique ou énigmatiquement artistique — qu'il possède sur rue l'un des plus beaux pignons de la ville ; il n'est pas douteux que sa maison en croîtra considérablement en valeur à ses yeux. Il n'y comprend rien, peut-être, mais il a l'intelligence de cette foi-là, et quand il faudra renouveler une brique, il aura soin de prendre l'avis d'un homme compétent.

Mais ces façades ont souffert de l'outrage des siècles, et cet outrage n'est pas irréparable. Conserver, il ne suffit pas toujours, il faut quelquefois restaurer; il peut même y avoir lieu de rétablir l'une ou l'autre partie.



PIGNON RUE DE BUDA, A COURTRAI. DÉTAIL DE LA FENÊTRE DU PREMIER ÉTAGE.

Dessin de M. J. Demeere.

Chaque propriétaire ne porte pas en lui un amour de l'art assez robuste, ni sur lui une bourse assez garnie, pour entreprendre des travaux souvent dispendieux. C'est alors que le pouvoir public peut intervenir par l'octroi de subsides.

❧❧

« Bruges, la première, a mis ce système largement et régulièrement en pratique et a obtenu de brillants résultats. Petit à petit l'architecture domestique brugeoise s'est relevée. L'élan donné par les encouragements administratifs a mis en branle toutes les bonnes volontés. Non seulement on a restauré les anciennes façades, mais l'architecture des constructions nouvelles s'est servie du style brugeois d'autrefois pour former, avec les œuvres anciennes, un exemple harmonieux [1]. » Cette dernière conséquence est de loin la plus importante.

Les Courtraisiens pourraient avec fruit

1. *Le XX*e *Siècle*, 18 décembre 1905.

étudier leur ancienne architecture domestique. Le peu qui leur en reste nous apparaît avec des caractères nettement locaux et remarquablement rationnels.

Presque toutes nos villes anciennes ont eu leur style d'architecture propre. Celui de Courtrai n'est pas le moins personnel. C'est ce que M. le baron J. Bethune nous démontre dans un essai de classement chronologique des divers types de maisons qu'il a relevés.

Un des types les plus intéressants est assurément celui dont nous devons à l'obligeance de M. J. Bethune de pouvoir reproduire ici un exemple [1]. Cette maison date du XVIIe siècle.

« Le rez-de-chaussée a été modernisé. Au premier étage, un pan de bois formant quatre baies ; sur chacun des montants de celui-ci est appliqué un corbeau de bois portant la retombée des arcs cintrés qui couronnent chaque lumière ; les tympans ainsi formés sont maçonnés en creux et ornés d'une écaille. Au second étage, deux fenêtres à une lumière du même style, unies entre elles par un arc et une décoration identique. Dans le pignon une grande fenêtre à deux divisions, chacune de celles-ci ayant son arc cintré. Au sommet, enfin, une petite baie circulaire. Le pignon est découpé en gradins, il porte le millésime 1630... Si, par quelques particularités, cette façade se rapproche d'un modèle retrouvé à Tournai, elle s'en distingue cependant beaucoup par l'importance, par les formes générales et par des détails typiques. Le genre est commun à plusieurs villes, l'espèce est absolument courtraisienne. »

En effet, nous croyons y reconnaître le même principe qui caractérise des maisons anciennes en mainte ville de notre pays et notamment du nord de la Flandre Occidentale. Ce fut, sans doute, le principe dérivé, en partie, de l'ancienne construction en bois qui continua à régir la construction en briques des maisons de petite importance.

Avec raison, M. J. Bethune qualifie ce genre de pittoresque, d'artistique et de fort économique.

Pareille étude, trop peu entreprise encore par nos architectes, serait pour eux pleine de profits.

On le voit, la lecture de la brochure de M. J. Bethune est à conseiller à ceux qui se livrent à l'étude comparative des architecture locales.

C'est un mérite de plus à ajouter aux autres mérites de ce petit livre.

EGÉE.

1. Page 13.



AMEUBLEMENT RELIGIEUX EN ALLEMAGNE.

A gravure que nous publions ci-contre introduit le lecteur à l'intérieur de l'église évangélique de Grunewald, près de Berlin, devant l'autel et la chaire taillés par le sculpteur berlinois Otto Richter.

Nous n'entendons évidemment pas proposer ces œuvres en exemples. On en verra, par la suite, les raisons spéciales ; d'une façon générale, d'ailleurs, ces ouvrages ont été créés pour un usage et un milieu si différents à l'usage et au milieu que les œuvres analogues remplissent chez nous, qu'un rapport de comparaison étroit n'est pas possible entre ces objets et notre ameublement religieux. Mais ces œuvres étrangères apprennent cependant beaucoup de choses en ce qui concerne les conditions, l'idéal et les modes d'interprétation de l'art religieux protestant et, si l'on veut, pour partie, de l'art religieux allemand. Gardons-nous cependant de généraliser et de tirer des conclusions d'analyse qui affecteraient toutes les œuvres de ce genre dans les pays d'outre-Rhin. De telles conclusions seraient bien placées à la fin d'une étude générale et comparative. Notre intention, en ce moment, doit être seulement d'accorder un regard à une œuvre en particulier et de formuler, à son sujet, quelques brèves réflexions. Si minime que soit l'intérêt d'un projet aussi limité, les lecteurs du *Bulletin* le trouveront peut être suffisant pour nous justifier de le leur avoir présenté.

On remarquera d'abord la proximité de la chaire et de l'autel, ce qui n'a rien d'insolite dans les églises allemandes. La plupart des églises catholiques ont la chaire située à l'entrée du chœur. Elles ont peut-être emprunté ce dispositif par imitation des églises évangéliques. Ce n'est pas certain. En lui-même, ce mode présente de nombreux avantages : il est rationnel et concorde avec les emplacements réservés aux prédicateurs dans les premiers siècles du christianisme et jusqu'avant l'introduction des chaires de vérité. C'est avec assez de raison que cet emplacement se préconise dans les églises de notre pays et qu'on l'y voit se rétablir comme un retour à un dispositif fondé sur la convenance et l'ordre des choses et sur la commodité du culte.

Dans le cas qui nous occupe, le rapprochement de la chaire et de l'autel prend un caractère exagéré parce que l'autel se trouve situé à l'entrée du chœur. Mais, dans mainte église protestante, ce rapprochement est devenu une confusion, en ce sens que la chaire est située au-dessus de l'autel et même dans le retable de celui-ci. Ces solutions ont un caractère baroque, elles donnent toujours une impression de mesquinerie, de vanité, parfois de ridicule et paraissent, aux yeux des catholiques les moins clercs en choses rituelles et les plus fermés à l'idéalisme du culte, un acte profanateur de la dignité de l'autel, centre et essence du temple catholique. Pour nous, une église sans la table du Sacrifice n'est pas une église.

C'est là que se trouve l'origine des grandes

différences qui séparent les temples protestants de nos églises.

Privé du Sacrifice, le culte évangélique, dans son état actuel, consiste presque entièrement dans la prédication. Dans ses églises, l'autel n'est plus réservé qu'à des usages secondaires ; il n'est plus maintenu que par un reste de tradition. L'évolution de ses formes et de ses caractères s'éloigne naturellement de plus en plus de ses aspects primitifs. La tombe, qui est l'élément prépondérant de l'autel chrétien, s'efface. Au contraire, le retable se développe car c'est en lui que se trouve le plus aisément le moyen de produire de l'effet, enfin la disposition et l'introduction d'éléments secondaires détournent de plus en plus l'autel de sa signification primitive. L'autel a cessé, d'ailleurs, d'exister pour lui-même, il perd son allure centrale, isolée. Il devient un simple accessoire mobilier.

Pourtant, dans les derniers temps, par un effet des études archéologiques, les architectes se sont attachés à rendre aux autels des églises évangéliques quelques aspects des anciens autels catholiques. On s'est efforcé, il est vrai, de les accommoder au sens du culte protestant, mais on a vu cependant paraître, de-ci de-là, des autels ayant, par exemple, un crucifix et des porte-cierge autour d'un simili-tabernacle, avec l'image de l'*Agnus Dei !*



Ces considérations générales éclaireront assez l'examen de l'autel de Grunewald. Le retable, surmonté de l'image du Sauveur, porte, au centre, un bas-relief représentant la Sainte Cène, rappel indiscutable de l'Eucharistie. Ce bas-relief constitue le fond d'une sorte de niche dont les côtés sont fermés en claire-voie et dans la profondeur de laquelle est ménagée la table de l'autel. Le plan antérieur de cette niche est relié, par deux arcs formant portique, aux pieds-droits de la voûte. Le palier de l'autel est garni, à droite et à gauche, par deux bordures. Une rampe d'éclairage relie, par-devant, les deux extrémités du retable.

En nous plaçant au point de vue de l'auteur de ce travail, libéré de données ritualistes, on peut reconnaître que le plan général n'est pas dépourvu de grandes qualités. Il montre, dans sa liberté d'allure, une franchise, une faconde et, en même temps, une logique de composition réelles. Mais le style est d'une maigreur regrettable ; la sécheresse règne sur les détails d'ornement autant que la lourdeur sur certaines parties de la statuaire. Il y a, d'ailleurs, des ruptures et des défauts d'unité dans la stylisation. Celle-ci n'est pas toute du même degré. La statuaire semble s'être affranchie des exigences décoratives et la sculpture ornementale a réédité les types cent fois consacrés par les faux pasticheurs de gothique allemand.



Les mérites de la *chaire de vérité* sont assurément supérieurs à ceux de l'autel. On remarquera l'accès de cette tribune. L'escalier est établi à l'intérieur du pilier. Notre gravure en montre clairement l'entrée et la sortie. Les dimensions de la chaire sont assez vastes et ses proportions sont belles. Sur une base surbaissée est fermement assise la cuve large et bien développée.

L'absence d'abat-voix est un bon point à signaler. Rien n'est plus laid, rien n'est plus contraire à l'esprit chrétien et rien n'est plus inutile — du moins quand la chaire est placée à une hauteur raisonnable — que les dais volumineux que l'on nomme abat-voix.

La décoration de la cuve et celle du pied viennent bien à l'appui du caractère général de l'ouvrage. Elle en affirme les masses et les proportions. D'autre part, les panneaux, séparés par des colonnes, ne distribuent pas la valeur de la cuve avec assez d'équilibre. Au surplus, nous n'aimons pas la partie ornementale, d'un style maigre, de formes étiolées et sèches et de composition plutôt pauvre. Cette indigence d'invention, autant et plus que les réminiscences d'une époque d'art, jusques y compris ses défauts, a produit la surcharge et l'emploi, sans discernement, de certains motifs. Les fleurons, qui remontent de la base de la cuve en perforant le larmier, sont assurément nuisibles, même en admettant qu'on leur a fait jouer un rôle pour la pondération respective des panneaux. A leur absence, l'expression de l'ouvrage gagnerait en simplicité, en calme et en vigueur. C'est d'autant plus regrettable qu'en fermant les yeux sur le détail ornemental, il faut reconnaître que le dessous de la cuve est bon. Sa masse est expressive et accuse bien la note de rotondité voulue, note importante, car elle a pour effet d'augmenter l'ampleur du mouvement général, de donner de la force aux parties inférieures et d'adoucir l'expression.

Il y a moins de bien à dire de la partie supérieure. En élevant jusque sous la tablette les colonnettes qui séparent les panneaux, le sculpteur a, sans doute, voulu donner à cette partie son mouvement et son expression propres, tout en contrebalançant le mouvement de la partie inférieure. Il y est certainement parvenu, mais le moyen employé demandait du tempérament. Faute de le lui avoir donné par une distribution habile du détail, le sculpteur a obtenu de la maigreur et de la dureté. Ici aussi, on peut émettre un jugement de première et un jugement de seconde vue, mais celui-ci ne corrige pas celui-là. Il y a même des défauts minimes qui choquent par l'importance de leurs effets ; tel le chanfreinage inférieur de la tablette multipliant la maigreur des écoinçons.

Dans les formes utilisées, l'auteur s'est souvenu de la Renaissance autant que de la fin de l'époque ogivale. Quant aux panneaux historiés ils sont peut-être ce que la pièce compte de meilleur. Leur valeur décorative, malgré le minimum de stylisation, est incontestable. Leur situation en cadre n'est pas déplacée. Enfin, leur mise en page paraît fournir la preuve de qualités de composition, de mouvement, de vérité, d'expression et de vie.

WIL. BESIEN.





AUTEL ET CHAIRE, DANS L'ÉGLISE
DE GRUNEWALD, PRÈS DE BERLIN.
OTTO RICHTER, SCULPTEUR.

DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES (1), PAR S. CHARLES BORROMÉE.

XXIV. Des ouvrages en bois destinés à diviser l'église en deux parties.

IL y a une ancienne coutume, en vigueur du temps de saint Chrysostome et qui existe encore en beaucoup d'endroits de notre province : elle consiste en ce que, dans l'église, les hommes sont séparés des femmes.

On établira donc une séparation en bois depuis le sanctuaire jusqu'au portail. Elle se composera de petites colonnes, placées à 5 coudées (2 m.) de distance l'une de l'autre et solidement fixées sur le pavé. De grands panneaux seront placés entre ces colonnes. Si l'on doit pouvoir les enlever, des rainures seront pratiquées des deux côtés de chaque colonne et les panneaux y seront engagés par le haut. La hauteur de cette clôture sera d'environ 5 coudées (2 m.). Elle aboutira à la porte principale, qu'elle divisera en deux, et ainsi il y aura une entrée réservée aux femmes. Quelques portes seront ménagées dans la séparation ; elles seront fermées à clef et ne seront ouvertes que quand il sera nécessaire de passer d'une partie à l'autre de l'édifice.

La partie supérieure de tout cet ouvrage sera fermée par de petits volets retenus par des verroux placés à droite et à gauche. On pourra abaisser ces volets pour que les fidèles voient plus facilement le prédicateur ou encore quand la messe se dit d'un côté de l'appareil. Les charnières qui supportent les volets seront à 2 coudées ($0^{m}80$) du sol. Par ce moyen, les fidèles, même à genoux, pourront voir le prêtre célébrant la sainte messe. S'il s'agissait seulement de permettre aux fidèles de voir le prédicateur, ces charnières seraient à 3 coudées ($1^{m}20$) du sol[1].

1. Voir *Bulletin des Métiers d'art*, 4e année, p. 358.

1. Voilà des détails auxquels nous sommes bien étrangers aujourd'hui.

L'usage de la séparation des sexes remonte aux premiers siècles de l'Église. D'après plusieurs archéologues, il existait déjà dans les catacombes. Les églises construites après Constantin avaient trois portes : celle de gauche servait aux femmes et celle de droite aux hommes qui occupaient le côté correspondant. Du temps de saint Chrysostome, une clôture en planches occupait le milieu de l'église, de sorte que les hommes et les femmes ne pouvaient se voir. D'après le *Cérémonial des Évêques*, une des fonctions du maître des cérémonies est de séparer les hommes des femmes, autant que se faire peut (v. 7).

Ces clôtures en planches ont probablement existé au moyen âge, puisque saint Charles en donne la description.

(N. de la R.) Ce chapitre n'est intéressant pour nous que par le principe qui consacre la séparation des sexes. Il ne faut pas qu'une distraction coupable ou frivole détourne au Saint Lieu l'esprit de la présence de Dieu Rien n'indique que, dans nos pays du Nord aux mœurs sévères, ait jamais existé la cloison que l'immodération, la chaleur et la communicativité du caractère italien avaient peut-être rendue nécessaire.

Cependant la séparation des sexes règne encore dans les campagnes, et dans certaines villes : elle s'est partout conservée comme un vestige de l'ancien usage, aux cérémonies des funérailles et des mariages.



DIVISION DE L'ÉGLISE
SELON ST CHARLES BORROMÉE.
COMPOS. DE A. VAN GRAMBEREN

XXV. Des sièges destinés aux femmes [1].

Avec l'autorisation de l'évêque, les femmes pourront faire usage, soit pour s'agenouiller, soit pour s'asseoir, de petits sièges qui auront la forme suivante :

On prendra trois pièces de bois de chêne d'une épaisseur de 5 onces ($0^{m}08$), d'une longueur de 3 coudées 16 onces ($1^{m}456$) et d'une hauteur de 8 onces ($0^{m}128$). Elles seront placées en ordre sur le pavé, dans le sens de la longueur de l'église et à une distance l'une de l'autre d'environ 3 coudées ($1^{m}20$). On les réunira au moyen de trois planches de 8 onces ($0^{m}128$) de largeur, l'une au milieu et les autres aux deux extrémités. Ainsi on aura des bancs fort simples que l'on pourra déplacer à volonté. Ils seront faits dans de moindres proportions, si c'est nécessaire. Ces bancs seront placés en aussi grand nombre que l'évêque le permettra à 1 coudée ($0^{m}40$) de distance l'un de l'autre et à 8 coudées au moins ($3^{m}20$) de la chapelle majeure.

Le long de la clôture de séparation et de l'autre côté, on laissera également un passage de 4 coudées ($1^{m}60$) ou davantage, suivant la grandeur de l'église. On évitera de placer les bancs trop près des autels.

Du côté des hommes, il n'y aura généralement aucun banc. Si l'évêque permet d'en placer quelques-uns, ils seront longs et sans appui par derrière ; ils seront placés le long des murs et entre les colonnes. Il faut qu'ils puissent être déplacés facilement.

(A suivre).

(Traduction et annotations de M. l'abbé SERVILLE).

1. A l'origine et pendant tout le moyen âge, il n'y avait pas de sièges pour les fidèles dans les églises, sauf quelques exceptions. Le peuple assistait aux offices debout ou à genoux. Plus tard, le peuple devint moins fervent et se fatigua plus vite. Alors on lui permit l'usage des bâtons et des appuis, mais à l'évangile, les fidèles devaient les déposer.

Quelques auteurs veulent que les premiers sièges destinés aux fidèles aient été des bancs de pierre placés le long des murailles de certaines cathédrales et autour des piliers. En ce cas, les premiers bancs dateraient du XIIIe siècle.

D'après saint Charles, l'usage des bancs (*pradelle* en italien) ne remonterait pas au delà du XVIe siècle. C'était alors une innovation ; aussi défend-il de les établir sans la permission de l'évêque. (D'après l'abbé PIERRET, *Manuel d'archéologie*.)

(N. de la R.). S. Charles traite des bancs rangés, qui furent introduits au XVIe siècle (et, au dire de certains, à l'exemple des protestants). Les bancs isolés, établis à demeure ou immobilisés dans la construction semblent avoir été toujours usités, pour les malades, les pauvres, etc.

Le principe de S. Charles est donc : pas de bancs. Il fait exception, par une attention pour la faiblesse de leur nature, en faveur des femmes qui pourront s'agenouiller sans toucher le sol. Quant aux hommes, ils se tiendront debout Les vieillards et les infirmes pourront toutefois se reposer, le temps nécessaire ; mais afin que leurs sièges ne soient pas occupés par les valides, il seront placés à l'écart et peu nombreux. Ainsi, leur caractère exceptionnel est bien marqué.

Aujourd'hui encore, en Italie, l'usage des bancs ou des sièges ne s'est pas établi. Les bancs sont d'usage général dans les pays anglo-saxons, scandinaves et allemands. Ils se rencontrent dans quelques régions de la France et de notre pays. Général est en France, comme chez nous, l'emploi des chaises mobiles.



PAR MONTS ET PAR VAUX.

A AERSCHOT

L'INTÉRIEUR de la belle église de Notre-Dame d'Aerschot va être restauré. La Commission royale des Monuments a prescrit l'enlèvement du badigeonnage qui cache les beautés architecturales de certaines parties du monument.

On vient de mettre à nu les parements et les riches sculptures en grès ferrugineux de l'élégant porche qui précède l'entrée de l'église du côté sud.

Le *Bulletin* espère être à même, sous peu, de publier certaines parties d'une richesse et d'une beauté remarquables.

L. v. C.



A BRUGES.

LA Commission des Monuments vient de modifier son opinion primitive au sujet de la restauration de la façade occidentale de l'église Notre-Dame, dont nous avons parlé autrefois [1]. Elle a décidé qu'il y avait lieu de remplacer le couronnement en pierre des tourelles d'angle par une toiture en ardoises. Ce changement a paru exigé par le caractère national autant que par l'expression esthétique de la construction.

Mais la plus importante modification au plan précédent consiste dans le rétablissement du porche d'entrée. Une concession toutefois sera faite aux nécessités de l'élargissement de la voirie : le porche n'aura que deux travées en profondeur au lieu de trois.

La tradition rapporte que les célèbres bas-reliefs du portail de l'hôpital Saint-Jean proviennent du portail de Notre-Dame. Ces bas-reliefs seront replacés en fac-similé sous le porche.

1. Voir *Bulletin*, 4e année, p. 278.

La suppression de celui-ci telle qu'elle avait été d'abord projetée créait autour du portail un vide dont l'aspect était désastreux ; le rétablissement du porche ramène l'unité. La comparaison des deux projets rend saisissante la grande supériorité esthétique du dernier dispositif adopté.

Le succès de celui-ci doit être attribué surtout aux efforts déployés par M. le baron de Bethune, gouverneur de la Flandre occidentale.

La restauration de la partie ouest de l'église Notre-Dame sera l'un des plus beaux travaux effectués en ce genre.



Vis-à-vis de l'église dont nous venons de de parler s'étendent les bâtiments de l'hôpital Saint-Jean affectés au service de la maternité. La façade de ces locaux ainsi que le porche d'entrée de l'hôpital ont reçu une réfection discrète, qui est digne d'être louée.

ÉGÉE.



A IXELLES.

POUR ceux qui comprennent et qui apprécient les charmes des modestes constructions d'autrefois, il sera intéressant de trouver ici la reproduction d'une ancienne petite maison brabançonne conservée encore aux portes de la capitale. Elle se trouve en contre-haut de la rue nouvellement tracée, à quelques mètres de l'ancienne chaussée de Boondael, au milieu d'un nouveau quartier déjà fort bâti. Son maintien à cet endroit ne peut se continuer très longtemps.

Bien que fort ruinée, cette construction révèle une recherche de matériaux et un soin de bâtir supérieurs à ce qu'on accorde aux constructions rurales les plus modestes. Par ses dimensions et sa destination, elle appartient



ANCIENNE CONSTRUCTION RURALE A IXELLES (BRUXELLES). Phot. Gust. De Paepe.

cependant à la catégorie de ces dernières. Peut-être est-elle le dernier vestige d'un établissement plus important ? Quoi qu'il en soit, son aspect et les lignes simples de son architecture laissent percevoir, malgré les dégradations, la marque indélébile d'une esthétique tranquille et forte.

G. VAN AXELWALLE.



A NIEUPORT.

Le dernier bulletin de la Commission royale des Monuments, qui vient de paraître, s'occupe des travaux en cours d'exécution à l'église de Nieuport.

La Commission des Monuments réclame l'enlèvement du retable du maître-autel ; son maintien serait, à son avis, une double erreur au point de vue tant historique qu'artistique. Ce retable dépare le monument et même contredit l'histoire de cet édifice. « Il y avait au chevet du chœur trois belles lumières, dont les deux latérales modestes et la centrale large et magnifique. On a aveuglé celle-ci au profit d'un meuble de troisième ordre. Est-il opportun de mettre à profit la vétusté de celui-ci pour rendre à l'abside sa physionomie historique et artistique ? La Commission le croit. La dissymétrie à résulter de l'existence du bel autel latéral nord et de l'autel médiocre de la nef sud ne doit pas empêcher que l'on rende au chœur l'aspect conçu jadis par le maître de l'œuvre. »

On se souvient que le *Bulletin* a fait valoir autrefois le même désir. A cette époque, le maintien du maître-autel paraissait décidé [1].

La même question se pose pour une série d'églises qui possèdent de grands retables-portiques du XVIIe siècle [2]. Quelques rares sont beaux. Presque tous ont été établis au prix d'un vandalisme regrettable : la mutilation d'une belle partie de l'édifice, la destruction de l'unité architecturale, le bouleversement des proportions architectoniques et souvent la destruction d'un remarquable mobilier primitif. Tous, en outre, sont conçus en dépit du vrai sentiment de la liturgie chrétienne. A cet égard, pas plus qu'au point de vue artistique, ils n'ont avantageusement remplacé les anciens autels enveloppés de courtines et entourés d'un ameublement noble, digne, riche, mais assez modeste pour laisser à l'action liturgique toute sa valeur.

Enfin la plupart de ces vastes machines sont laides et vermoulues. Beaucoup tombent en ruine.

1. Voir *Bulletin*, 4e année. A NIEUPORT, par E. Gevaert, p. 17.

2. Notamment l'église de Damme, où se trouve un triste autel de troisième ordre.

Vraiment il faut des raisons exceptionnelles pour les maintenir.

Mais que leur enlèvement ne soit cependant pas un motif de dégarnir les absides, de faire le vide dans les sanctuaires et de remplacer par la pauvreté et la froideur, le faux luxe de la Renaissance. Que nos artistes modernes s'appliquent à faire du mobilier vraiment bon, nous voulons dire grandement conçu, pratiquement et amplement établi. Nos modernes mobiliers d'églises sont trop souvent mesquinement compris et petitement exécutés. Il faut bien dire que c'est le défaut de certain mobilier *gothique* dont les caractères sont tout dans l'ornementation, née de la fantaisie.

Il faut que nos églises restaurées reçoivent mieux que ce qu'on leur enlève.

E. G.



A GAND.

LES journalistes tiennent décidément à entourer de légendes la restauration de *la Maison des Bateliers*, de Gand. Nous avons relevé, dans le temps, quelques-unes de ces histoires aussi fantaisistes les unes que les autres. L'autre jour, *le XXe Siècle* se fait écrire par un correspondant gantois « que des fissures se sont produites dans les fondations de l'édifice, dont personne n'avait cru la consolidation nécessaire, que les voûtes s'abaissent, et qu'un écroulement du vieil immeuble serait à craindre si les travaux de consolidation nécessaires n'étaient exécutés d'urgence, que ceux-ci ont été entrepris immédiatement ».

Les informations de ce brave correspondant sont trop rapides et probablement suggérées par un fumiste.

Mais que dire du grave journal gantois dont les ciseaux s'empressent de tailler dans les colonnes de son confrère et qui publie, sans y changer un iota, l'article de ce dernier en son entier, en ayant soin d'indiquer la source ?

Pourquoi n'ajoutait-il pas que l'effondrement du joyau, ancienne propriété de son rédacteur en chef, était présentement chose faite ? Sans doute parce que, des bureaux du journal en question, l'on peut voir se dresser la façade de la Maison des Bateliers !

Nous croyons superflu de dire à nos lecteurs que la « nouvelle » est inventée de toutes pièces.

V. D. K.



A TOURNAI.

UNE excellente mesure vient d'être prise par la ville de Tournai. Elle a constitué une Commission appelée à donner son avis sur les projets de restauration de façades anciennes qui sont soumis à l'Administration pour autorisation administrative.

Le propriétaire qui veut restaurer une façade ancienne dans son style primitif peut solliciter à cette fin un subside de l'Administration communale. Il doit joindre à sa demande un projet de restauration et un devis des travaux à effectuer. La Commission prend connaissance de ces pièces et donne son avis. L'échevin des travaux publics statue ensuite sur la demande. Le subside accordé est généralement des deux cinquièmes de la dépense prévue.

A cette fin, un crédit annuel de 1,500 francs a été inscrit au budget. C'est insuffisant, mais on espère que ce crédit sera augmenté.

La Commission ne s'en tiendra probablement pas à un rôle purement passif. Elle engagera les propriétaires des plus belles façades à restaurer à leurs frais, si possible, et sinon suscitera des demandes de subsides en vue de ces restaurations. Des démarches ont déjà été faites dans ce but, surtout auprès de propriétaires qu'on suppose disposés à supporter les frais de la restauration, en vue de donner le bon exemple et d'entraîner les autres.

La Commission se compose de six membres présidés par l'échevin des travaux publics. Ces membres sont les deux correspondants tournaisiens de la Commission royale des monuments, le directeur de l'Académie des Beaux-Arts, un

architecte et deux conseillers communaux. L'archiviste communal fait fonction de secrétaire.



A METZ.

LES travaux vont se poursuivre à la Cathédrale. La restauration de cette belle église aura été laborieuse.

Quand, après l'incendie de 1877, on reconstruisit la toiture détruite, l'architecte de la restauration, M. Tornow, fit surélever le faîte. L'harmonie des proportions lui parut exiger cette modification à l'état préexistant. Pour des raisons du même ordre, M. Tornow fut ensuite amené à modifier le portail de la Vierge, puis à détruire le porche de Blondel pour le remplacer par le fameux porche central, dont le *Bulletin* a autrefois donné l'analyse [1].

L'exhaussement du faîte de la toiture amena une diminution d'aspect, prévue sans doute, des deux tours qui flanquent la nef. C'est pourquoi l'architecte décida de surmonter la tour inachevée du Chapitre par une flèche pareille à celle de la tour de la Mutte. Mais on s'aperçut alors que cette tour lézardée ne pouvait supporter une pareille surcharge.

M. Tornow, nullement découragé, proposa de reprendre les fondations en sous-œuvre, malgré l'avis de plusieurs architectes allemands et français. Il établit donc ses plans et ses devis et les soumit à l'Empereur.

Selon toutes probabilités, le souverain a accepté les projets de M. Tornow. Ces projets comportent aussi une rénovation du chœur. Les dépenses s'élèveront à une somme qui ne sera pas inférieure à deux millions de francs.

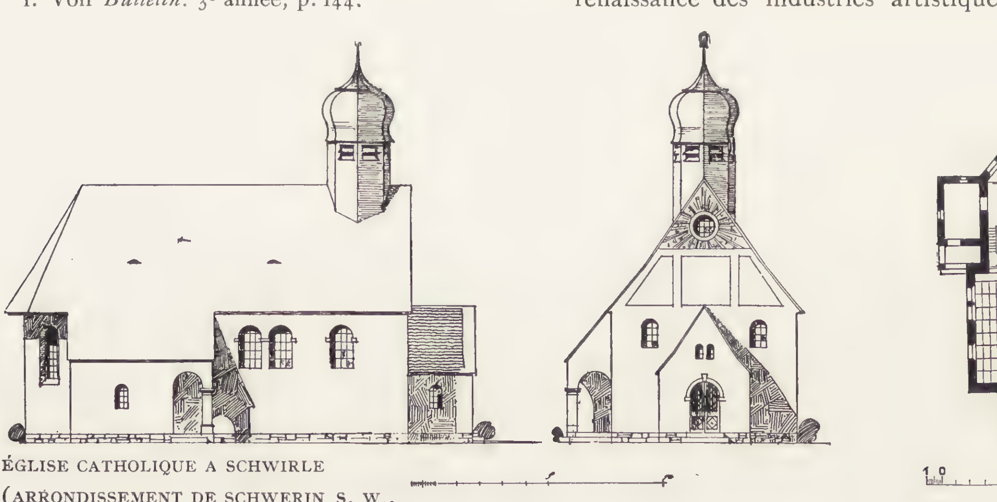
E. N.

BIBLIOGRAPHIE.

STADT- UND LANDKIRCHEN, par O. HOSSFELD. In-8°, 139 p. 101 ill. Berlin, Wilhem Ernst et Sohn. (2 M. 50.)

Contrairement à ce qui s'est passé chez nous, où le renouveau de l'architecture a précédé — rationnellement d'ailleurs — les progrès de l'art mobilier, en Allemagne on a surtout en vue la renaissance des industries artistiques. On s'y

1. Voir *Bulletin*. 3e année, p. 144.



ÉGLISE CATHOLIQUE A SCHWIRLE (ARRONDISSEMENT DE SCHWERIN S. W., GOUVERNEMENT DE POSEN).

essaie, par le développement des qualités de convenance, d'originalité du métier, à combattre l'influence égalitaire de la grande industrie et du travail mécanique. De-ci de-là, les efforts se sont bien portés vers un art plus élevé, voire notamment vers l'architecture religieuse. L'Allemagne compte des architectes dont l'œuvre entier est dirigé dans ce sens. Sous le rapport de l'architecture rurale et même de la modeste architecture urbaine, l'on s'est efforcé, surtout dans le royaume de Saxe, de faire revivre, pour la construction des églises rurales, les principes des siècles passés. Cependant, les études publiées précédemment à ce sujet ne sont que fragmentaires. De plus, elles sont envisagées au simple point de vue théorique.



ÉGLISE CATHOLIQUE A SCHWIRLE (ARRONDISSEMENT DE SCHWERIN S. W., GOUVERNEMENT DE POSEN.)

L'auteur du présent ouvrage a voulu faire œuvre plus pratique.

Les principes qui déterminent son étude lui assurent une valeur didactique et critique incontestable, tout au moins dans les points principaux. Il pose en règle que, pour celui qui veut sincèrement considérer l'esthétique de notre temps, la condition capitale de l'architecture est la traduction et l'expression nettes dans les lignes extérieures des dispositions intérieures. Ainsi la destination d'une construction doit apparaître clairement. Une église de village ne peut pas apparaître comme une église de ville. Le temple d'une petite communauté religieuse urbaine ne peut pas donner l'impression d'une église de grande cité.

L'église doit se montrer au premier plan de la localité ; elle doit occuper un emplacement dominant ; elle doit être en rapport d'ailleurs avec son milieu. Comme dimensions et comme proportions, en forme et en couleur, il faut qu'elle soit en rapport avec le paysage ou le cadre urbain qui l'entoure. A cette fin, le constructeur doit employer tous les moyens utiles, notamment les matériaux et les modes de construire en usage dans la localité.

⁂

Ces principes mêmes imposaient, pour une étude des églises allemandes, une division en deux grandes parties, attribuées respectivement aux églises protestantes et aux églises catholiques. Avant cela, toutefois, M. O. Hossfeld pose une importante partie générale, dans laquelle il examine tous les éléments des constructions d'églises, et particulièrement la question très importante de l'emplacement de l'église qu'il préconise non pas selon des règles *a priori*, mais conformément à la meilleure adaptation avec le cadre, entre autres encore celle de l'orientation, des dimensions, du plan. Pour toutes les questions de formes, il propose comme base l'étude des œuvres que nous ont laissées nos pères. Les différentes variétés de

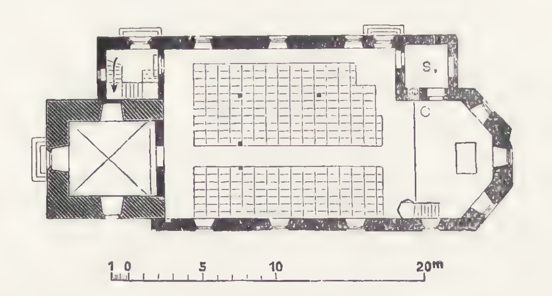
plans sont ensuite étudiées avec beaucoup de soin et la partie générale se termine par un examen de chaque partie de l'édifice : le porche, la tour, etc., et, éventuellement, de leurs variétés.

Dans l'architecture des églises protestantes, un grand progrès se dessine depuis quelque temps.

Pour les églises catholiques, un renouveau esthétique se manifeste également, bien que moins catégorique et moins pur sous certains rapports. On y retrouve des traditions dont l'explication est sans doute dans un souci trop archéologique ou une fidélité historique exagérée à des époques décadentes. Quant aux dispositions, elles sont naturellement arrêtées avec netteté par les usages et souvent établies par les prescriptions.

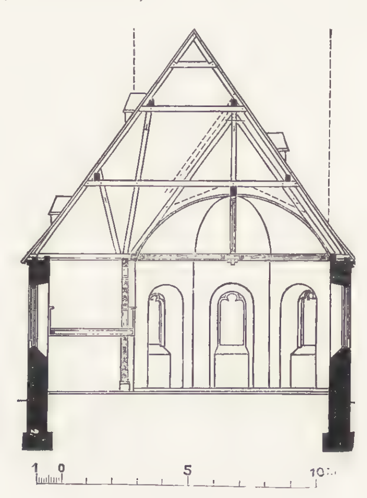
Tout cela semble résulter des exemples publiés dans l'une ou l'autre catégorie. On le voit notamment dans deux modèles, pris au hasard, que nous reproduisons ici.

La première est une toute petite église catholique, à Schwirle, dans l'arrondissement de Schwerin s. W. (gouvernement de Posen). Elle ne compte que 75 places assises dans la nef et 15 sur la tribune. On sait que la disposition intérieure des églises catholiques allemandes,



ÉGLISE ÉVANGÉLIQUE A BORNSTAEDT (ARRONDISSEMENT DE SANGERHAUSEN). PLAN.

notamment en ce qui concerne les bancs, les tribunes et les jubés, est affectée par certains usages communs aux églises protestantes. Mais, en dehors de cela, elles ont conservé toutes les dispositions traditionnelles de plan et d'élévation. Cette petite église avec ses deux porches, desservant, l'un l'entrée de la sacristie,



ÉGLISE ÉVANGÉLIQUE A BORNSTEDT (ARRONDISSEMENT DE SANGERHAUSEN). COUPE.

l'autre celle de l'église, est un type charmant de petite église rurale à une seule nef. Sa forme, autant que son caractère esthétique, est déterminée par une circonstance spéciale : cette église a succédé à une ancienne chapelle en bois qui tombait en ruine. On a voulu conserver la vieille et remarquable charpente. Pour augmenter la surface de la nef, on allongea cette dernière de trois fermes vers l'ouest. En dehors de cette circonstance, cette église relève du caractère traditionnel de certains temples des XVIIe et XVIIIe siècles. Elle est située au centre d'un petit village forestier. Sur trois de ses côtés de larges chemins l'entourent. La place publique borde le quatrième.

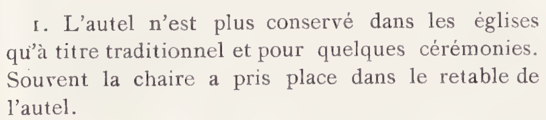
Les temples protestants offrent souvent des exemples d'une forme plus pure. Depuis quelque temps, on adopte pour le plan des églises protestantes des dispositions rationnelles établies sur des données pratiques dont l'exercice du culte évangélique est la base. Ceci leur



ÉGLISE ÉVANGELIQUE A BORNSTEDT
(ARRONDISSEMENT DE SANGERHAUSEN).

donne un caractère parfaitement propre, mais parfois très différent de celui des anciennes églises. Pourtant les églises-salles ne sont sans doute que le petit nombre. Outre les anciennes églises, temples catholiques antérieures à la Réforme et passés à l'usage des luthériens, les nouvelles églises évangéliques affectent, en général, les formes et les dispositions des églises du moyen âge et de la Renaissance. Ce style nouveau cherche volontiers, pour les aspects esthétiques de ses églises, une inspiration dans la direction des meilleures écoles nationales. Le plan autant que la disposition intérieure diffèrent pourtant assez notablement du plan et de la disposition des églises catholiques. Une vue entièrement libre vers l'autel et la chaire [1] font combiner celle-ci avec celui-là, déterminant le grand nombre et la disposition des bancs, les galeries supérieures, le développement donné à ces dernières et l'emplacement de la chaire. D'autre part, nous venons de le voir, si l'antique tradition a maintenu certains aspects des temples protestants, le voisinage des églises évangéliques a influé sur les usages des églises catholiques [2] celles-ci ont repris à celles-là certaines particularités : notamment les jubés affectent des proportions qui sont chez nous inconnues; la chaire est placée bien en vue et la disposition des bancs lui est relative. Inversement, les offices catholiques et en particulier l'habitude des processions, la présence des confessionnaux et des autels latéraux affectent nécessairement les caractéristiques des nouvelles églises catholiques. On voit à celles-ci des baptistères isolés, des sacristies et des magasins plus grands pour contenir les ornements et les accessoires du culte Les orgues sont séparées des jubés, qui sont moins importants que dans les temples protestants.

L'église évangélique de Bornstedt, dans l'arrondissement de Sangerhausen, montre ce que nous venons de dire ; elle est passablement plus grande que l'église catholique que nous avons décrite. Elle compte plus de quatre cents places assises. Son caractère esthétique est plus sévère. L'expression, d'ailleurs sobre et bien appropriée à son milieu rural, est parfaitement accusée. Ce temple appartient à une catégorie d'églises protestantes assez nombreuse : celle des églises à deux nefs, l'une principale, l'autre atérale. Cette dernière n'est qu'un



1. L'autel n'est plus conservé dans les églises qu'à titre traditionnel et pour quelques cérémonies. Souvent la chaire a pris place dans le retable de l'autel.

2. Certaines églises allemandes sont encore à l'usage des deux cultes.

moyen d'augmenter l'étendue de la galerie, de manière à lui assurer toute la vue de la chaire. Ces nefs sont fréquemment couvertes par un seul grand toit, à la façon des Hallkirchen.

La tour ancienne de Bornstedt a appartenu à une église à une nef, du xve siècle. On s'est efforcé de conserver à l'ensemble le caractère de l'ancienne construction. Le chœur notamment a gardé les primitives proportions. La grande toiture a dû être quelque peu rehaussée. Ce travail est dû à l'architecte Scholle et fut terminé en septembre 1904. Le coût s'est élevé à 53,300 francs.

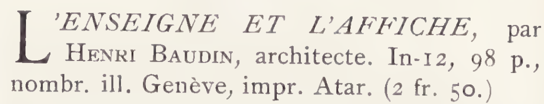


MAISON PEINTE MODERNE A GENÈVE.

Le livre de M. Hossfeld montre maint heureux exemple d'agrandissement d'église, entre autres celui de l'ancienne église catholique de Kirchlinde, près Dortmund. Il nous donne encore des types de nouvelles églises évangéliques, sur plan circulaire, originales, mais nullement religieuses.

Ce livre instructif et intéressant peut être recommandé. A. C.





L'*ENSEIGNE ET L'AFFICHE*, par HENRI BAUDIN, architecte. In-12, 98 p., nombr. ill. Genève, impr. Atar. (2 fr. 50.)

Très intéressant petit volume dans lequel l'auteur examine le passé et le présent de l'enseigne et de l'affiche. Les origines de l'enseigne, ses particularités, ses dénominations, ses formes, ses rapports avec l'architecture y sont, tour à tour, passés en revue, ainsi que les *maisons peintes*, un genre d'enseigne particulier. Ensuite M. Baudin étudie l'*affiche et la réclame*.

Ce petit livre est éclairé par de bons principes. La manière dont il expose le rôle à la fois utile, pittoresque et esthétique de l'en-



DEVANTURE DE BOUTIQUE AVEC ENSEIGNE A VAUDŒUVRES (GENÈVE).

seigne d'autrefois en fait preuve. Les conclusions sont qu'il faudrait s'efforcer de rétablir l'usage des enseignes artistiques. M. Baudin estime aussi que la réclame est une nécessité de notre époque, mais les intérêts du commerce ne sont pas en jeu. Rien n'empêche de donner à l'affiche, si elle est nécessaire, une forme esthétique. Esthétiques aussi peuvent être les colonnes-affiches, si elles sont bien disposées et bien conçues.

Le moyen de sauvegarder la cause de l'art peut résider dans une réglementation officielle; il peut naître aussi d'une propagande des artistes, de nature à créer une réforme de l'opinion.

Ces dernières conclusions, comme la plupart des appréciations de M. Baudin, nous pouvons les faire nôtres. Notre pays possède encore beaucoup de belles enseignes anciennes. Il ne tient qu'à nous d'y voir le parti que tirait l'art de nos pères d'une chose utilitaire par excellence. Il y a quelques années, un grand effort a été tenté, à Bruxelles, par *l'Art à la Rue*, pour rétablir la mode des enseignes artistiques ; trop superficiel et trop éclectique pour être durable, ce courant a cependant laissé après lui quelques enseignes remarquables. Nous avons vu aussi, depuis lors, les façades peintes, et l'affiche artistique ne nous abandonne plus. Tout cela se règlera d'une manière permanente si nous faisons, de plus en plus, pénétrer dans la vie l'union de l'utilité et de l'art.

Le petit livre de M. Baudin est fort bien édité, illustré de nombreuses gravures. Celles-ci font mieux qu'embellir, elles instruisent ; elles mettent en présence, et d'une manière parfois saisissante, des exemples d'anciennes enseignes et de modernes affiches. Ces comparaisons en disent plus que de longues dissertations.

G. Dy.



LA COURONNE. ENSEIGNE D'AUBERGE
A FRIBOURG (SUISSE).

VARIA.

LA PERFECTION TECHNIQUE est un élément important de toute œuvre d'art appliqué. Mais il ne suffit pas, pour pouvoir dire d'un objet qu'il est techniquement parfait, d'y rencontrer l'application impeccable des règles



CROIX EN FER FORGÉ.

de la main d'œuvre combinée avec une connaissance complète des propriétés de la matière et un sens entier des destinations utilitaires. Il faut plus que cela. A côté de ces conditions d'ordre matériel, il existe un élément d'ordre sentimental qui n'est donc pas, à proprement parler, du domaine technique, mais qui lui est étroitement uni : C'est le sentiment des propriétés physiques ; il représente l'élément d'idéal qui élève et qui dirige la connaissance des propriétés physiques elles-mêmes et qui fournit ainsi ce charme souvent indéfinissable au travail d'art. Cette qualité essentielle à la véritable œuvre d'art s'est rencontrée généralement dans les produits de l'art ancien. Il a fallu attendre la déchéance contemporaine des métiers pour la voir perdue presque entièrement. Elle renaît sous l'impulsion de la renaissance artistique.

✤✤

Un métier entre tous, où cette qualité est indispensable, c'est celui de la forge. Le fer, matière brutale, a reçu la vie par le sentiment technique de nos anciens forgerons.

Voici une pièce moderne, très intéressante sous ce rapport. Elle est due à M. L. Blancquaert, ferronnier à Gentbrugge. Dans son ensemble, cette croix paraît sortie de deux barres de fer, dont les terminaisons auraient été obtenues par les divisions successives, les deux barres se croisant au centre en se compénétrant, et le cercle qui les relie et les fortifie les pénètre à son tour, de même qu'il est enlacé par ses rinceaux ornementaux.

La soudure crée entre deux morceaux de fer un mariage si intime, qu'ils se confondent en un seul. Tel est le fait matériel. C'est dans le fait de ses aspects et de ses conséquences que réside le génie de la forge. L'artisan, qui possède la connaissance et le sentiment de ce fait, a la conscience de son métier et sait en exploiter les vertus.

Construction et décoration sont en cette pièce nées de la connaissance et du sentiment parfaits de la technique.

✤✤

Cette croix est empruntée à un monument funéraire ; elle est couchée, en effet, sur une pierre tombale légèrement inclinée. Cette adaptation est assez insolite et réclame des réserves.

E.

LE CHŒUR DE L'ANCIENNE ÉGLISE NOTRE-DAME, A LAEKEN.



'ON aménage actuellement le chœur de l'ancienne église de Laeken, en vue de sa destination nouvelle de chapelle de cimetière. Le Conseil de Fabrique de l'église Notre-Dame, récemment remis en possession de cet édifice, a pris des mesures énergiques pour éviter désormais toute détérioration ; les amis de l'art lui sauront gré de ne pas suivre l'exemple de ceux qui, précédemment, en avaient la garde et les lecteurs du *Bulletin* liront peut-être avec intérêt, à cette occasion, une rapide description de cette chapelle.



La fondation de l'ancienne église de *Laeken* remonte à une haute antiquité.

Vers l'an 900, *Hugo,* duc de *Lotharingie,* trouva la mort dans une bataille livrée contre les *Normands* sur les bords de la *Senne ;* ses sœurs érigèrent à *Laeken* une chapelle avec ermitage, en mémoire de leur vaillant frère.

La légende fait remonter à l'an 945 la construction d'un nouveau temple dont la Sainte *Vierge* aurait tracé elle-même le plan. Il est avéré que de nombreux miracles illustrèrent le sanctuaire au cours des siècles. Saint *Guidon* (mort en 1012) y remplit les fonctions de sacristain dès 970, et en 1153 et 1226 notamment, eurent lieu des pèlerinages, restés célèbres, en vue d'obtenir la cessation d'épidémies qui désolaient la contrée.

L'église, comme tant d'autres monuments des *Pays-Bas,* eut à subir les dévastations des iconoclastes du XVI[e] siècle; elle fut presque entièrement détruite en 1581 par les bandes ignorantes du parti gueux qui constituaient la garnison de *Bruxelles,* mais peu après (en 1601), restaurée et remise en état par les soins pieux et éclairés des archiducs *Albert* et *Isabelle.*

Nous ne pouvons nous attarder aux multiples récits de faits miraculeux attribués à l'intercession de *Notre-Dame,* dont l'image antique est toujours l'objet de la vénération de la population brabançonne : nos lecteurs trouveront des renseignements fort édifiants et curieux à ce sujet dans une brochure traitant de l'origine de l'église de *Laeken* que le R. M. doyen *Cooreman* a bien voulu nous communiquer [1].

Notre but n'est pas davantage de donner ici la description de cette église, qui, depuis l'érection d'un nouveau temple, à la mémoire de la regrettée première Reine des *Belges,* paraissait vouée au marteau des démolisseurs.

Nous voulons seulement dire quelques

1. Voici le titre de cet ouvrage, qui date de 1694 et qui a pour auteur le révérend curé, M. Q. Hennin :

Oorsprongh van de kercke van Laken...

Tot Brussel, by Ægidius Dams, boeckdrucker ende Boeckverkooper op de Pens-Merckt in den Bybel.

mots du chœur de cette église, qui seul a été conservé et qui méritait, à tous égards, la restauration qu'en a faite récemment notre confrère *Auguste van Assche*, de *Gand*. On doit regretter l'incurie administrative qui a sacrifié le transept et la tour, parties très intéressantes dont l'archéologue regrette, avec raison, la disparition, et qui ont fait place à une façade quelque peu fantaisiste.

Nous n'avons pu trouver de renseignements précis au sujet de la date de la construction du chœur, qui est évidemment postérieure à l'an 945. A notre avis, le monument appartient au XIIIe siècle ; toutefois il a subi des remaniements qui en ont altéré le caractère primitif : on remarquera notamment que les assises de pierres [1] des contreforts ne sont pas partout de la même hauteur que celles de la maçonnerie des murs.

A côté des fenêtres avec leurs colonnettes d'une rare élégance, nous mentionnerons, comme digne d'attention, la forme bombée extérieure et intérieure des cheneaux conduisant les eaux pluviales vers les gargouilles placées au droit des contreforts.

Nous ne nous souvenons pas d'avoir rencontré ailleurs cette disposition ingénieuse, d'une manière aussi caractéristique et aussi franchement accusée.

Intéressant aussi est le fait que le chœur n'est pas orienté : en effet, l'abside est dirigée vers le sud.

Incidemment nous fûmes amené à en faire la constatation, lorsque, appelé à examiner les détériorations que paraissaient avoir subies les peintures murales dont nous parlerons plus loin, nous pensions avoir trouvé une des causes de la moisissure, au mur opposé à l'abside, dans l'exposition vers l'ouest de cette partie.

Nous nous basions sur l'observation traditionnelle de l'orientation dans la construction de tous nos anciens temples et ce ne fut pas sans une petite pointe de malice que le révérend doyen nous fit reconnaître notre erreur.

L'on chercherait vainement à découvrir la raison de cette exception à la règle générale ; l'auteur de la brochure citée ci-dessus l'explique par des considérations symboliques qui, après tout, sont aussi acceptables que celles sur lesquelles on base l'orientation habituelle :

« Nous ne trouvons nulle part, » dit *Hennin,* « la recommandation de nous tourner vers le sud pour remplir nos devoirs religieux ; nous ne connaissons même aucun exemple de cette manière de faire, mais la Maîtresse suprême des apôtres, la Mère du Fils de Dieu, a de sa propre autorité et pour des raisons excellentes voulu être vénérée de cette façon.

» Nous donnerons seulement ici une raison mystérieuse, à savoir : que cela était ainsi décidé par *Marie*, afin que la ville de *Bruxelles,* qui, par sa piété et son zèle pour la Mère de Dieu, peut être appelée *Parthenopolis* [2] et qui ne doit le céder en rien sous ce rapport à *Constantinople,* pourrait, en cas de vents traversiers du nord, c'est-à-dire dans ses adversités, trouver une consolation certaine dans le sud vers lequel son

1. Pierre blanche brabançonne de moyen appareil.

2. Ville de la Mère de Dieu.



CHŒUR DE L'ANCIENNE ÉGLISE N.-D. DE LAEKEN. VUE PRISE AVANT LA DÉMOLITION DE LA TOUR ET DU TRANSEPT.

peuple, en détresse, tournerait pieusement ses yeux et son cœur[1]... »



L'intérieur du chœur est particulièrement remarquable non seulement par ses dispositions judicieuses et ses proportions harmonieuses, mais encore par sa décoration murale.

Les murs et les voûtes portaient de nombreux fragments de peintures anciennes et M. *Bressers*, artiste peintre, à *Gand*, dut à sa réputation de haute compétence d'être chargé par la Commission royale des Monuments de la restauration de ces peintures qui devaient former le complément indispensable de la décoration architecturale du bijou laekenois.

Le problème était ardu.

L'artiste eut le bon sens de ne pas innover et de s'inspirer uniquement des modèles laissés par les peintres du moyen âge ; il imita même presque servilement l'appareil peint directement sur la pierre, sans interposition d'enduit ; or cet appareil ne cadre nullement avec celui de la maçonnerie elle-même, ce qui, à notre avis, dénote, sinon un manque de logique chez les anciens maîtres, du moins un défaut d'expérience, les joints de la maçonnerie devant inévitablement, après un certain temps, se marquer dans la couche de peinture qui les couvre. Mieux eût valu, semble-t-il, si l'on voulait obtenir un appareil régulier, enduire les parements dont l'appareillage ne plaisait pas.

1. Traduction libre du texte flamand, pp. 37 et 38 de l'ouvrage cité.

Quoi qu'il en soit, les murs et les voûtes étaient et sont donc peints en imitation d'appareil régulier formant des rectangles de tonalité jaunâtre de $0^{m}35 \times 0^{m}15$, séparés par des lignes, figurant les joints, en rouge anglais.

Les clefs des voûtes sont richement sculptées et décorées.

La première (à l'entrée du sanctuaire) représente l'Agneau de Dieu, entouré de feuilles de vigne symboliques. L'Agneau est en partie au naturel, en partie doré ; le fond est rouge ; les branches sont peintes en vert, les feuilles sont dorées.

Jusqu'à une distance d'un mètre environ à partir de la clef, les nervures portent une décoration peinte qui diffère sensiblement des motifs géométriques qui ornent le restant : nous remarquons, sur l'une, un semis de fleurs de lys blanc sur fond bleu ; sur la seconde, un lion rampant blanc sur fond rouge ; sur une autre, trois écussons ou flammes (?) posés en pointe, de couleur blanche sur fond bleu parsemé d'hermines blanches ; sur la dernière, une croix blanche sur fond rouge parsemé de besants blancs.

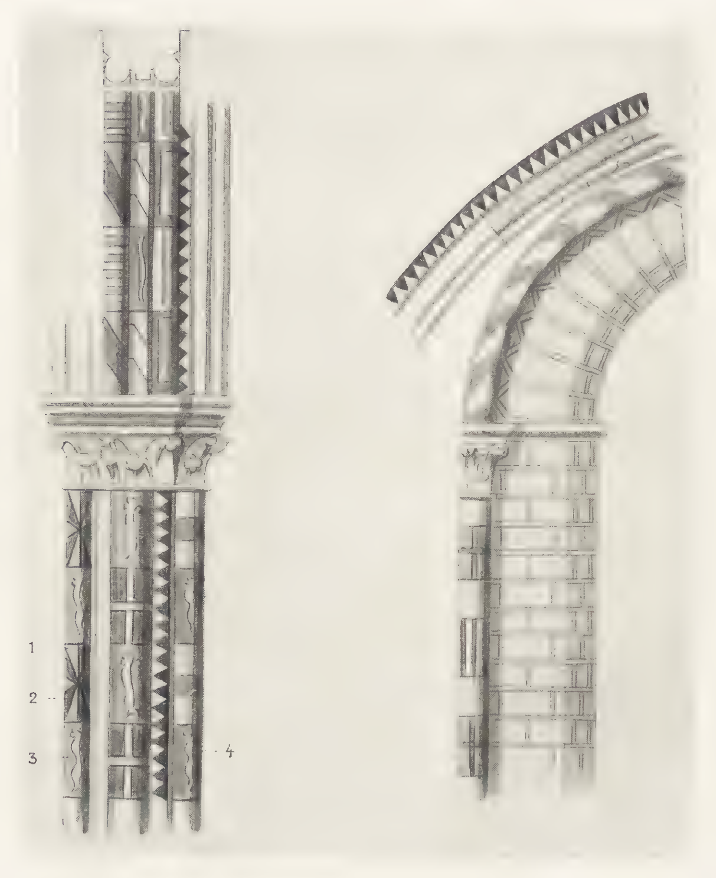
Un pélican entouré d'une ornementation végétale sculptée semblable à celle de la clef précédente orne la seconde clef.

Les nervures portent : une double aigle blanche sur fond rouge ; une porte fortifiée sur fond bleu ; un lion rampant blanc sur fond rouge ; trois écussons ou flammes de couleur blanche sur fond bleu parsemé d'hermines blanches.

La troisième clef est d'une importance capitale et constitue, avec les autres, un ensemble d'une composition grandiose et impressionnante.



CHŒUR DE L'ANCIENNE ÉGLISE
N.-D. DE LAEKEN. SANCTUAIRE.



CHŒUR DE L'ANCIENNE ÉGLISE N.-D. DE LAEKEN.
1. Couleur jaune (fond) ; 2. Couleur rouge (croix) ; 3. Couleur bleue (fond) ; 4. Couleur blanche (lion).

Elle représente un ange, peint en rouge pâle, tenant le livre des Evangiles (doré) ; les rinceaux sculptés qui l'entourent sont traités comme ceux des autres clefs.

Deux des nervures portent un semis de fleurs de lys blanc sur fond bleu, trois autres sont ornées d'un semis de roses blanches sur fond rouge, la cinquième montre une double aigle blanche sur fond bleu.

La décoration des nervures, des arcs-doubleaux et des colonnettes est également d'une facture originale et d'une tonalité très accentuée.

Les chevrons et les bandes sont les motifs principaux employés pour les nervures.

Sur les arcs-doubleaux et sur les colonnettes, l'on remarque des motifs héraldiques alternant avec des bandes verticales ou horizontales.

Quelques-uns des motifs tant de ces dernières parties que des entourages des clefs pourraient fort bien représenter les armoiries de seigneurs, insignes bienfaiteurs de l'église de *Laeken*, ou même celles des premiers seigneurs de *Laeken*.

D'autre part, les fleurs de lys, les roses, la porte fortifiée nous semblent faire allusion aux qualités éminentes de Marie, la vierge par excellence, la rose mystique et la porte du ciel.

Pour donner une idée plus complète du coloris de ces peintures que nos gravures ne peuvent rendre, nous dirons d'abord que les couleurs utilisées sont en ordre principal : le rouge anglais, la tête-morte rouge, l'ocre jaune, le bleu-outremer, le blanc et l'or, et nous inviterons nos lecteurs à se reporter avec nous à la figure ci-dessus.

Commençant par leur gauche, ils verront :

A la première colonnette, alternativement un compartiment avec une croix rouge à branches multiples évasées sur fond jaune et un compartiment avec un lion blanc sur fond bleu ;

A la moulure de séparation, une dentelure en tête-morte sur fond jaune ;

A la colonnette centrale, alternativement un lion rampant rouge sur fond jaune et une croix blanche sur fond rouge ;

A la moulure de séparation, la même dentelure que ci-dessus ;

A la troisième colonnette, alternativement un compartiment à trois divisions horizontales : jaune, rouge, jaune, et un compartiment avec un lion rampant blanc sur fond rouge.

Ailleurs (voir fig. ci-contre), on remarque des calices d'or sur fond rouge, des léopards rouges sur fond jaune, etc.

Les chapiteaux sont rehaussés d'or.

Une deuxième catégorie de peintures, que montre la planche I, consiste en une imitation de tapis damassé de tons rouge, tête-morte et or, qui orne le bas des murs, à partir du cordon d'appui des fenêtres.

Du damassé ancien, il n'existait presque plus rien, et force a été à M. *Bressers* d'exécuter ce motif en s'inspirant de documents anciens puisés dans des travaux similaires de l'époque. Il est à peine besoin de dire que son projet obtint l'entière approbation de la Commission royale des Monuments : il a résolu l'épineux problème à l'entière satisfaction de tous les érudits.

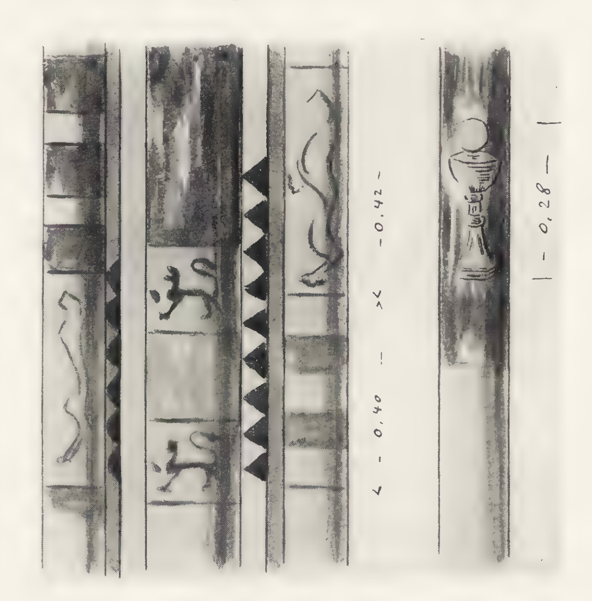
Les indications ci-dessus démontrent surabondamment que les peintures de *Laeken* méritent, à tous égards, une étude approfondie. Il ne faut pas qu'on se laisse porter à une critique irraisonnée et l'on doit bien se pénétrer du fait que ces peintures ne sont plus vues comme on devrait les voir : les anciens points de vue, la nef et le transept, qui précédaient le chœur, ont disparu ; d'autre part, les vitraux primitifs devaient sans doute aussi modifier les tonalités, que nous estimons trop tranchées et qui produisent actuellement, au premier abord, une impression plutôt défavorable.



Il nous reste à faire connaître les procédés employés par M. *Bressers*.

L'artiste a eu recours aux couleurs à l'huile et à la cire pour le damassé et à la caséine pour les autres peintures.

On remarquera que le damassé a le plus souffert du manque d'aérage et de chauffage de l'édifice ; les parties peintes à la caséine ont parfaitement gardé la vivacité des couleurs et portent moins de traces de moisi.



CHŒUR DE L'ANCIENNE ÉGLISE N.-D. DE LAEKEN.
COLONNETTES DU SANCTUAIRE.

La peinture à la caséine commence à être utilisée partout en *Belgique* à l'exemple des pays limitrophes et surtout de l'*Allemagne*, où le procédé s'est répandu.

Nous exprimons le vœu qu'un homme compétent nous fournisse bientôt une étude complète à son sujet, à l'instar de ce qui a paru dans nos colonnes relativement à la fresque. En attendant, bornons-nous à quelques indications générales.

La « caséine » ou « caseum » est la matière albuminoïde existant dans le lait coagulable par les acides ou la présure et formant la partie essentielle des fromages.

L'étude des anciennes peintures autres que les fresques a démontré qu'on y avait utilisé des couleurs liées par la caséine ou par de l'œuf additionné de cire ou de résine et parfois de baume ou d'huile en minime quantité.

Or, ces peintures ont résisté à l'action du temps et elles ont conservé leur vigueur de tons, alors que celles faites avec de l'huile siccative ont souvent perdu toute netteté parce que l'huile soustraite à l'action de la lumière se noircit.

La science a non seulement amélioré les anciens procédés dont la technique n'a jamais été totalement perdue, mais elle a même trouvé le moyen de faciliter la mise en œuvre au moyen de produits spéciaux, qu'il n'entre pas dans notre cadre de faire connaître.

Qu'il nous suffise d'acter que la peinture à la caséine est d'un emploi plus pratique et moins coûteux que la fresque, qu'elle égale presque en vivacité et en durée ; elle est surtout susceptible d'être appliquée sur de grandes surfaces, et trouve ainsi à être utilisée avantageusemenr dans la décoration des églises et des grands édifices.

Il y a quelques années, on en a réalisé une application importante dans l'église de l'abbaye de *Maredsous*.

Le procédé exige néanmoins une grande habileté et beaucoup de connaissances pratiques.

On ne recourt guère qu'à la caséine fabriquée par des spécialistes ; celle que l'on prépare soi-même n'a presque jamais la transparence de l'autre. Les peintres emploient l'eau de chaux comme dissolvant, mais la couleur en se séchant reste trouble ; les fabricants utilisent l'ammoniaque ou l'acide borique et la couleur se maintient beaucoup mieux.

L'on ne doit jamais mettre en œuvre des matières colorantes attaquables par les acides et par la chaux.

Ni la craie, ni la céruse ne donnent un liant convenable ; l'emploi de la baryte est à préconiser par-dessus toute autre matière, le blanc de zinc, qui peut, à la rigueur, la remplacer, a moins d'éclat.

Parmi les sels fournissant la couleur verte, seul le vert de cobalt est inaltérable; les terres vertes qui ne sont pas combinées avec l'aniline ne donnent qu'une couleur mate.

Le vermillon et le minium doivent être mélangés avec la caséine fraîche et, après séchage, être vernissés avec la caséine pure.

Mais voici que nous empiétons sur la tâche du collaborateur qui entreprendra de faire connaître les détails intéressants du procédé. Puisse notre vœu se réaliser à ce sujet !

A. v. H.



PROCÉDÉS DE LA GRAVURE AU JAPON.



JEUNE SOLDAT JAPONAIS.
Gravure sur bois de M. Tsuchiya, destinée à illustrer un « magazine » japonais.

HOKUSAI, estimé des gens d'Europe, dirigeait les graveurs de ses dessins; on prétend que, dans sa jeunesse, il tailla lui-même des bois artistiques. Le dessinateur du *kakemonos* ou du *makimonos* sait souvent le métier de celui qui reproduira son œuvre pour le tirage mécanique, mais je n'ai pu trouver de traces d'un graveur en titre qui fût renommé beau dessinateur. Au Japon, chacun spécialise; entre celui qui compose le modèle et l'ouvrier qui le gravera, il n'y a pas de relation manifeste; le premier crée une œuvre, le second est un simple artisan. Ce dernier, que l'on appelle là-bas *mokukan chokokuski*, est, sans doute, très libre d'interpréter les traits du dessin, mais ceci ne suffit point pour l'élever au rang d'artiste. Le « Jeune soldat japonais » et le « Portrait d'Européen » reproduits dans ce texte, sont des exemplaires qui, quoique très imbus d'influences anglaises, permettent de prouver ce que j'avance. Les deux bois ont été gravés par le même praticien, mais le soldat fut dessiné par une main étrangère, par un artiste; le portrait, au contraire, n'a pas été commis en collaboration, le graveur en a lui-même exécuté le dessin. En comparant ces deux images, il est aisé de constater, d'une part, l'entente du dessin et l'habile interprétation des lignes; d'autre part, le même métier, mais une grande ignorance des lois de l'art des formes plastiques. Si leur qualité diffère, elles viennent toutes deux témoigner de la décadence de l'art japonais, décadence qui apparaît rapide si l'on observe le style pur du « Noble Japonais » et de la « Jeune Chrétienne », œuvres qui ne sont guère âgées de plus de cinquante années. On y remarquera l'absence d'ombres et de hachures; l'expression des contours est nette et singulièrement puissante. Les attitudes — surtout celles des guerriers bardés de cuirasses — sont fortement marquées d'un caractère précis, les physionomies révèlent une science approfon-

dic des pouvoirs de la ligne employée seule.

L'étude de la psychologie du graveur, absolument indépendante de celle des maîtres dessinateurs nippons, doit donc être traitée spécialement pour elle-même. Elle nous est inconnue, et il faudrait, sans doute, maintes pages des *Promenades au Japon*, de



PORTRAIT D'EUROPÉEN, EXÉCUTÉ SUR BOIS D'APRÈS PHOTOGRAPHIE.
Bois original de M. Tsuchiya.

Guimet, pour nous peindre cet individu et son moral. Gonse[1] nous a détaillé les beautés et l'histoire des arts du Japon, mais j'ignore s'il existe des documents nous informant, en détail, de l'état technique de la gravure sur bois — il n'y en a point d'autre — dans ce pays [2]. Cette notice résume ce que j'ai pu recueillir d'éclaircissements au sujet des procédés de cette gravure.

Les notes très explicites que m'a fournies M. Tsuchiya, graveur à Yokohama, et l'attirail complet qui doit meubler la bonne officine japonaise de gravure constituent les seuls documents qu'il m'est permis d'utiliser dans cet exposé technique ; on ne peut donc guère s'attendre à une étude complète.

Au moment où quelques esprits clairvoyants ont aidé à réveiller de son long sommeil le meilleur mode d'illustrer un livre, c'est-à-dire la gravure en relief sur bois, qui correspond le plus parfaitement à l'impression de luxe, il n'est pas inutile, pour le perfectionnement éventuel des techniciens ou pour édifier leur curiosité légitime, de renseigner sur ce que plusieurs siècles de pratique ont fait en Orient de cet art admirable. Les intéressés feront aisément les comparaisons dont je me suis abstenu, craignant d'allonger ces notes déjà forcément arides de forme. Quant au réveil que je signale, les nombreux ouvrages de valeur uniquement décorés d'illustrations taillées dans le poirier ou le buis en sont une preuve flagrante. Aujourd'hui, on admet généralement la suprématie de cette gravure sur les autres manières d'historier des pages imprimées. Le maître imprimeur Buschmann, ayant consacré une partie de sa carrière à faire reconnaître cette supériorité, n'est,

1. Gonse nous donne quelques renseignements quant à ce qui nous occupe. Toutefois, ceux-ci sont nécessairement succincts, puisque cet auteur, dans son *Art Japonais*, traite le sujet aux points de vue artistique et historique. Bing, Chesnau, Geffroy, E. de Goncourt, Félix Régamey, Ary Renan et d'autres ont aussi fait connaître l'art japonais au public.

2. La brochure de vulgarisation intitulée *Japansche Prentkunst,* R.-W.-P. De Vries, nous expose sommairement les procédés ; c'est d'ailleurs un travail très utile.



GRAVURE SUR BOIS : JEUNE CHRÉTIENNE MARTYRE. D'APRÈS L'ESTAMPE ORIGINALE. APPART. A L'AUTEUR.

sans doute, point seul à saluer avec enthousiasme cette véritable régénérescence de l'opinion publique à l'égard de cet art.

Ce mouvement actif affirme déjà sa présence dans l'enseignement artistique ; j'ai signalé ailleurs les beaux résultats des efforts accomplis, dans le but de le favoriser, par l'administration de l'Académie Royale d'Anvers.

❧❧

Le travail du *makukan chokokuski* commence dès qu'il reçoit de l'artiste le mince feuillet de papier *pelure d'oignon* où, en traits de pinceau (9, fig. I) vifs et déliés [1], le dessin se détache en noir brillant. Il est lissé sur un bloc de cœur de cerisier enduit

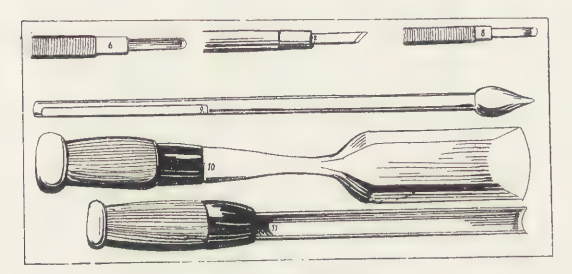


FIG. I. PINCEAU DU DESSINATEUR ET PINCEAUX OUTILS DU GRAVEUR JAPONAIS.

de colle légère, pareille à notre *colle d'amidon ;* le papier ténu, qui couvre la surface du bloc, se trouve n'être qu'une pellicule qui ne gênera nullement le ciseau quand il fouillera le bois pour y défoncer les creux. Aussitôt sèche et pétrifiée, la feuille mince reprend sa couleur blanche et laisse apparaître nettement les réseaux du dessin. L'ouvrier cerne alors les contours de l'image d'une entaille assez profonde. Cette opération

1. Le pinceau sert à écrire et à dessiner sans intervention de la plume ou du crayon.



GRAVURE SUR BOIS REPRÉSENTANT UNE DIVINITÉ JAPONAISE. D'APRÈS UNE ESTAMPE DESTINÉE A ILLUSTRER UN CONTE SACRÉ.

peut se comparer à un second et double dessin, puisqu'il faut creuser une entaille à l'aide de la pointe du *kogatana* sur les deux bords de chaque trait, si étroit fût-il. Les lignes en *coup de fouet,* tracées à la base de la gravure représentant une « Divinité », prouvent que ces artisans utilisent une habi-



GRAVURE SUR BOIS. NOBLE JAPONAIS S'INFORMANT DU CHEMIN A UNE PAYSANNE. D'APRÈS L'ESTAMPE ORIGINALE. APPARTIENT A L'AUTEUR.



leté singulière à entailler de la sorte, et en tous sens, les fibres du bois ; car, on ne peut oublier que le Japonais ne grave pas sur bois *debout*, mais, comme anciennement cela se pratiquait en Europe, sur le « fil » du bloc. Les graveurs estimeront ceci à sa valeur, surtout s'ils se souviennent de la rapidité proverbiale du travail de leurs confrères nippons.

Avant de commencer, on a serré le bloc dans un châssis *(Shine kikai* = machine à fermer) muni d'une vis de pression à oreilles. Le *kogatana* (7, fig. I) (petit sabre ou petit couteau) tantôt se tient, entre les doigts, — c'est le maniement du crayon pour dessiner à main levée, — tantôt est maintenu dans la paume de la main comme un poignard ; de ce dernier mode, très difficile, effrayant les novices, résulte un travail nerveux, et celui-ci, terminé, donne à tous les reliefs du bois un tranchant aigu sans être trop mordant, inconvénient qui enlèverait de la chaleur et de la souplesse à l'aspect des épreuves.

Après cette première manœuvre, on détache le bois, déjà entamé, à l'aide du *saraï nomi* (8, fig. I) (ciseau à creuser) en le tenant à plat comme le ciseau de l'ébéniste. Ceci se fait à grands mouvements, mais de plus en plus prudemment à mesure que l'on se rapproche des traits du dessin qui, comme nous venons de le voir, ont été circonscrits d'une entaille au début, afin qu'ils restent intacts et puissent former la saillie, destinée à prendre l'encre à imprimer. Puis l'excédent de bois qui se trouve au fond des grands creux s'enlève à l'aide de gouges (6, fig. I). Il y en a plusieurs, de dimensions variables, des *creuses*, des *demi-creuses* et des *méplates ;* les grandes sont chassées dans le bois par des coups de maillet. Dès ce moment, la matière ligneuse recouverte par les portions de papier laissées vierges par le dessin étant complètement enlevées, l'ouvrage est terminé ; l'image seule apparaît et semble avoir été tracée sur le bloc même.

Si ce procédé est lent et primitif, il n'est certes pas inférieur si on le juge sous le rapport des résultats techniques du tirage. C'est ce point et les soins minutieux employés au coloriage et même au choix des matériaux par ces maîtres de l'estampe, qui attirent l'attention d'artistes épris de leur métier, car les produits de l'esthétique d'une race étrangère à la nôtre peuvent certainement éveiller notre curiosité sans jamais nous toucher pourtant, comme le font les plus petites œuvres nées de sentiments plus pareils aux nôtres. Les japonisants me semblent être les succédanés d'un froid mouvement de snobisme. Il faut lire à ce propos le chapitre intitulé l'*Art hors des lois*, dans le volume précieux et documenté de M. Alphonse Germain, *Les sentiments de l'Art* [1].

⁂

Le travail du graveur est terminé ; il désire alors prendre une épreuve de son œuvre afin de juger du résultat obtenu. Le bloc étant grand et le travail pressé, il est souvent scié en fragments, ce qui permet à plusieurs ouvriers de travailler à la même illustration ; ces rectangles de bois sont ensuite recollés sans que l'on en trouve des traces visibles sur les spécimens d'épreuves.

1. Bloud, Paris, 1904.

Les outils qui servent à éprouver le bois taillé ne sont guère, quant au principe, différents de ceux que nous employons ; ils répondent aux besoins qui les ont fait naître, mais il ne semble pas que les Japonais aient cherché à les perfectionner. La fabrication d'un tampon, faisant ici le même office que le brunissoir pour l'aquafortiste qui veut juger d'une morsure sans recourir à la presse, est digne d'être notée.

Une botte d'enveloppes extérieures de la tige du bambou (grandes feuilles longues et enroulées) se conserve soigneusement dans un coin de l'atelier. L'une d'elles, choisie intacte et sans cassure, servira à recouvrir un disque de carton entièrement garni, au préalable, d'un canevas de chanvre tressé. La sécheresse ayant recroquevillé la feuille de bambou *(madake)*, on l'assouplit en passant et repassant les doigts sur toute sa longueur pendant que le souffle tiède de l'haleine ramollit les fibres végétales. Humectée d'eau sur la face blanche intérieure, et fortement frictionnée par le gros bout d'un couteau, la feuille devient assez maniable pour qu'on puisse l'appliquer (face humide) sans danger de la casser sur le canevas du tampon de manière à le recouvrir entièrement; les deux extrémités de la feuille sont alors ramenées sur la face opposée du disque, tordues et rejointes pour être liées ensemble, comme le montre le n° 3 de la fig. II. L'outil présente donc une surface parfaitement unie, souple et pas assez élastique pour pénétrer, sous la pression de la main, entre les traits du dessin en relief et déchirer le papier destiné à recevoir une épreuve. Le rouleau encreur (2, fig. II) est un simple segment de bambou serré dans un tuyau de caoutchouc. Il se noircit en le roulant sur une glace dépolie ou sur une planche de bois frottée d'encre de Chine délayée [1].

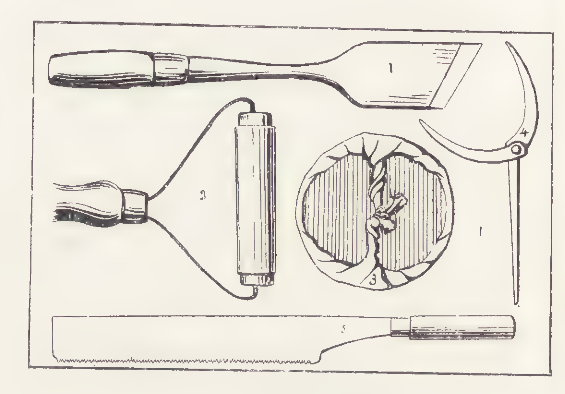


FIG. II. OUTILS SECONDAIRES DE GRAVEUR JAPONAIS.

J'ai omis de parler des lunettes à verres grossissants que l'ouvrier se suspend devant les yeux chaque fois que des dessins très petits ou des caractères minuscules sont demandés à sa dextérité. Celles-ci sont maintenues à distance convenable à l'aide d'une monture en cuivre ou en toute autre matière. Des cordons empêchent lunettes et monture de glisser. On sait que le Japon a simplifié quelque peu son écriture en adoptant le système syllabique, ce qui, en l'éloignant des monstrueuses complications de l'écriture chinoise, la rapproche sensiblement des systèmes alphabétiques. Le signe, figurant une syllabe, ne peut généralement, quoique très complexe, occuper que l'espace restreint

1. Pour encrer les estampes d'art, on se sert de brosses courbes et dures, qui permettent de distribuer la couleur d'une manière intelligente et de faire des teintes graduellement plus intenses ou différentes sur un même bois. La pression raisonnée du tampon peut encore varier ces accents multiples et renforcer maintes fois l'intensité des couleurs.



(GRAV. EXTR. DE L'ART FLAMAND ET HOLLANDAIS.)

DAMES DANS UN JARDIN.
D'APRÈS UNE ESTAMPE JAPONAISE.

d'un millimètre carré, et, si l'on se souvient que, dans la composition des journaux quotidiens ou autres publications s'adressant au grand public, on accolle toujours, sur le même bloc, et le symbole graphique destiné à l'élite cultivée, et celui de la langue populaire, on comprendra dès lors à quelles dimensions minimes peuvent se réduire les caractères d'imprimerie. Ces derniers sont gravés de la même manière et dans les mêmes variétés de bois que les images d'art.

Les couteaux, les ciseaux et les gouges ne se trouvent pas dans le commerce ; le graveur peut, à loisir et selon ses convenances, aiguiser les baguettes d'acier qu'il se procure toutes préparées à recevoir ses soins. La lame est dégrossie sur une pierre (*awasada*) plus dure que la pierre rouge de Lorraine, puis elle est affilée patiemment sur un rectangle de roche assez semblable à notre pierre lithographique ; le grain en est fin et très dense. Cette dernière reçoit les frottements répétés d'une matière pareille à l'ardoise ; après quelques moments de friction, l'eau dont on l'a humectée devient assez grasse pour adoucir le mouvement du remoulage. La meule et l'huile sont proscrites ou inconnues. Avant d'être aiguisées, les lames ont été montées, par le graveur lui-même, dans un manche, rond pour le *kogatana*, quadrangulaire pour les ciseaux et les gouges qui ne doivent pas pouvoir tourner dans la main. Le n° 11, fig. I, indique la façon dont se montent les grandes gouges ; les ciseaux de fortes dimensions sont emmanchés de même (10, fig. I). Une virole de cuivre fait fonction de masselote ; les lames étant d'une pièce, sans *soie,* elles peuvent s'allonger hors du manche, y rentrer à volonté et se remplacer comme les mèches dans un vilebrequin ; la virole et un petit coin de bois les y retiennent serrées.

Une taille trop vive enlevant un relief nécessaire ne perd heureusement pas le long ouvrage du patient ouvrier. A l'endroit endommagé par cette inhabileté, des poinçons de plus en plus forts aménagent une ouverture ronde dont le diamètre aura la largeur de l'espace endommagé. Dans cette cavité on introduit un cône de bois de manière à serrer fortement les fibres du bois sans le faire éclater. Un maillet l'enfonce prudemment, et, à l'aide d'une scie délicate (5, fig. II), qui ne peut être employée qu'horizontalement, on enlève ce qui dépasse le niveau du bloc. Un ciseau (1, fig. II) en forme de fermoir coudé très tranchant, avive la coupure et enfin on regrave le trait. Ce dernier procédé est en usage en Europe.

⁂

Les planches que le Japonais taille en relief sont de deux essences de bois assez semblables aux deux espèces employées par nos graveurs. Le buis est remplacé par des blocs d'un conifère, le mélèze du Japon ; il est jaune et dur, le tranchant du couteau y laisse des traces nettes comme le burin dans l'ivoire. C'est le *Tsuga Sieboldii* des botanistes, l'autre est le *Prunus pseudo cerasus,* le cherry-tree des jardins anglais, le *Sakura* des Japonais ; sa texture ressemble à celle du bois de poirier ; sa couleur se rapproche de la nuance d'un pelage de chamois. Un compas d'épaisseur (4, fig. II) vérifie les dimensions que les bois doivent avoir pour entrer, le cas échéant, dans les compositions typographiques.

Le tirage est l'objet des plus grands soins du Japonais; les presses ne diffèrent point, dans leur ensemble, des presses à mains européennes [1]. L'impression en couleur est reçue sur du papier duveteux et souple comme un *squelette* de feuille de peuplier. Les Japonais confectionnent les bois qui recevront les couleurs différentes d'après les mêmes principes que ceux qui dirigent la gravure première. Ils collent une mince feuille de papier sur un bloc de bois de mêmes dimensions que celui où le dessin a été gravé et y impriment celui-ci. On procède ainsi autant de fois qu'il y a de couleurs différentes. Puis, sur chaque bloc, on ne laisse en saillie que les reliefs épargnés pour recevoir la couleur spéciale qui lui est destinée. Au moyen d'un certain nombre de *rentrées*, ils obtiennent les effets étonnants que nous connaissons. De belles estampes demandent jusqu'à cent blocs différents. Mais il y a là des mystères et des secrets qu'il faudrait surprendre et qui, d'ailleurs, ne concernent pas la gravure sur bois.

JEAN DE BOSSCHÈRE.

1. La presse et le rouleau encreur sont sans doute des introductions récentes dans le métier du graveur japonais.

LA RESTAURATION DE L'HOTEL DE VILLE DE MALINES.

DANS le tome XV, de 1905, du *Bulletin du Cercle archéologique de Malines,* la question de la restauration de l'hôtel de ville est traitée d'une manière également intéressante, mais à des points de vue un peu différents, par l'érudit chanoine M. van Caster et par le talentueux architecte de la ville, M. van Boxmeer.

Après avoir indiqué les sources auxquelles le restaurateur doit puiser, M. van Caster examine comment l'hôtel de ville devrait être restauré d'après les exigences de l'archéologie.

Ses conclusions n'aboutissent pas à donner les éléments d'une restauration, mais plutôt ceux assez théoriques d'une reconstitution ; elles sont basées sur bien des considérations hypothétiques et, peut-être même, quelque peu contradictoires.

Deux peintures représentant l'hôtel de ville en 1500 et en 1660 [2] sont qualifiées d'erronées quant à des dispositifs des façades de ce monument.

Peut-être le sont-elles, en réalité, mais il est permis aussi bien de les considérer comme des reproductions fidèles de l'époque et d'y relever une preuve de la recon-

2. La peinture de 1500 fait partie d'une série de petits tableaux, ayant trait à la vie de saint Rombaut, qui se trouvent à la cathédrale. Elle montre neuf fenêtres à la façade vers les bailles de fer (ainsi désignées dans les comptes), alors que ce nombre est actuellement de dix.

La peinture de 1660 appartient à l'église des SS.-Pierre et Paul ; elle représente le pignon vers les halles, avec quatre fenêtres à chaque étage, alors qu'on n'en compte que trois aujourd'hui.

la disposition en plan des locaux que dans les niveaux des étages. Encore, la reconstitution (et non la restauration) ne pourrait aboutir, en ce sens qu'elle serait basée sur des considérations assez discutables et, en tous cas, non conformes aux nécessités de notre temps : il n'est pas question, que nous sachions, de désaffecter les bâtiments de leur destination ni même de *modifier la disposition intérieure*.



HOTEL DE VILLE DE MALINES. FAÇADE VERS LA CATHÉDRALE. ÉTAT ACTUEL.

La notice de M. van Caster paraît être une critique « avant la lettre » du projet de restauration que vient d'introduire l'architecte de la ville de Malines.

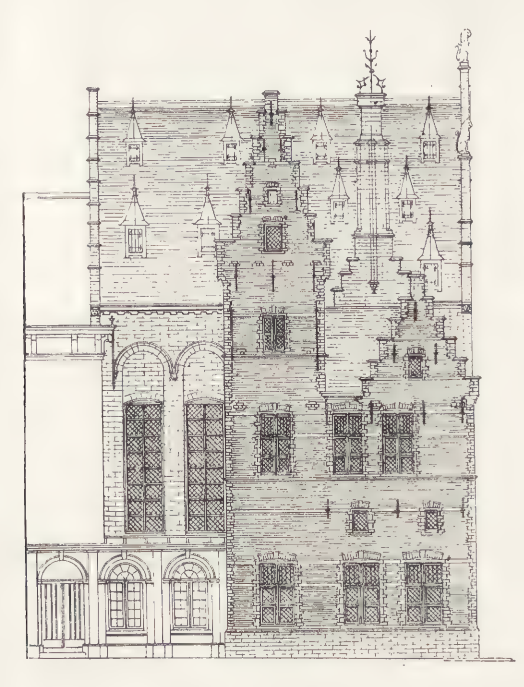
struction des façades à l'appui de celle fournie dans les comptes cités par M. van Boxmeer.

Il nous semble évident que les formes anciennes de l'aile et du pignon vers la place ne pourraient être rappelées à la vie que moyennant la démolition totale de ce qui existe aujourd'hui, car l'intérieur aussi a subi des modifications radicales, tant dans

Nous ne pouvons évidemment, sur le vu des réductions de ce projet, parues dans la notice de M. van Boxmeer [1], et sans une étude approfondie, donner un avis, à ce sujet, en toute connaissance de cause ; cependant nous croyons que certaines observa-

1. Les illustrations ci-contre ont été obtenues d'après un relevé du projet ; elles fournissent donc à peu près les mêmes données que celles de la notice.

tions et objections présentées contre le projet ne trouveront pas grâce devant une discussion serrée et sont sapées à leur base



HOTEL DE VILLE DE MALINES. Arch. van Boxmeer.
FAÇADE VERS LA CATHÉDRALE.
PROJET DE RESTAURATION.

par les arguments et les citations de l'auteur du dit projet.

Par exemple, l'on ne doit pas condamner la pose des têtes d'ancre aux étages inférieurs d'une partie de la façade vers la place, sous le prétexte que seules les ancres de l'étage supérieur subsistent. Ces têtes n'ont-elles pas été enlevées au XVIIIe siècle, peu porté, comme on sait, pour ce genre d'ornements ? Pourquoi, au surplus, ne peut-on décorer les autres ancres apparentes qui, fort probablement, ne sont pas très anciennes ?

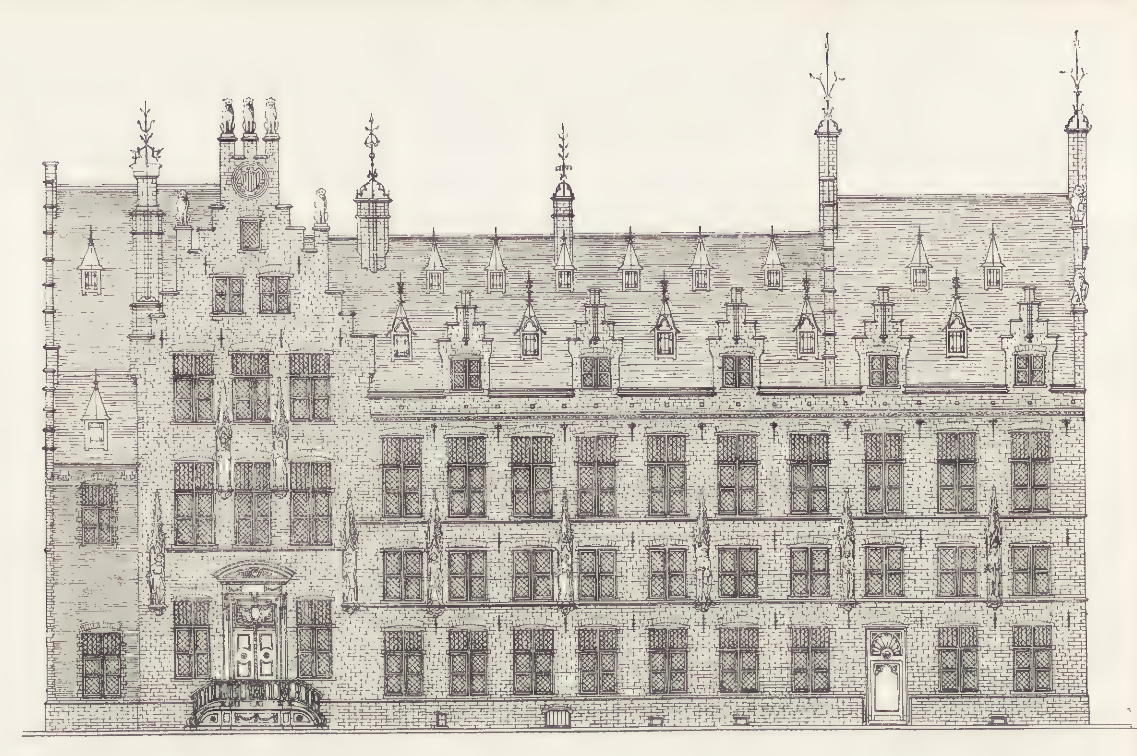
Nous sommes d'avis, que si l'on veut imprimer à cette façade le caractère du XVe siècle, l'on n'imputera pas à mal la présence des têtes d'ancres ornementées suivant les traditions.

La question des lucarnes est plus complexe à résoudre. Si l'on se base sur les indications du tableau de 1500, il semble certain que chaque travée de fenêtres comportait une lucarne. C'est une disposition peu commune, croyons-nous. A la halle aux draps, à Gand, où elle a été adoptée, il y a un grand intervalle (bien plus grand qu'il ne pourrait l'être ici) entre les lucarnes, à raison de la grande largeur des travées, entre-coupées, du reste, par des contreforts.

Nous estimons qu'il ne serait pas possible de placer ici dix lucarnes. Omettre la dixième, près du pignon du « Beyaerd », serait une solution boiteuse, condamnée par le tableau précité, sur les données duquel on s'appuie pour réclamer une lucarne au-dessus de chaque fenêtre ; cette peinture montre que la dernière lucarne touche



HOTEL DE VILLE DE MALINES.
FAÇADE VERS LA PLACE.
D'après un tableau de la cathédrale Saint-Rombaut, datant de 1500 environ.



FAÇADE VERS LA PLACE. PROJET DE RESTAURATION. Arch. van Boxmeer.



FAÇADE VERS LA PLACE. ÉTAT ACTUEL.

HOTEL DE VILLE DE MALINES



HOTEL DE VILLE DE MALINES.
FAÇADE VERS LES HALLES.
ÉTAT ACTUEL.

l'oreille du pignon ; or, cette disposition serait d'autant plus absurde que les nouvelles lucarnes ne pourraient être placées au niveau des anciennes sans rompre l'harmonie et sans que l'on démolisse tout le restant de cette façade que l'on désire maintenir.

Mieux vaut donc faire la part du feu et se contenter de rappeler l'ancien motif architectural.

L'écoulement des eaux pluviales de la toiture vers la place est aussi l'objet de controverses.

Un fait semble établi : c'est que primitivement il n'y avait pas de cheneaux de ce côté. Or, sied-il à la ville de transgresser elle-même les règlements communaux en laissant égoutter le toit sur la voie publique ? Evidemment non ! dès lors, on rappellera mieux la disposition ancienne en laissant les parements des lucarnes en façade entièrement libres et en se débarrassant des eaux pluviales au moyen d'un cheneau intérieur. Nous ne voyons pas pourquoi une conduite en façade mériterait la préférence.

S'il s'agissait de la reconstitution des façades primitives, nous rejetterions l'adjonction des niches; car, selon toute probabilité, ces membres d'architecture n'existaient pas



Arch. van Boxmeer.
HOTEL DE VILLE DE MALINES.
FAÇADE VERS LES HALLES.
PROJET DE RESTAURATION.



HOTEL DE VILLE DE MALINES.
FAÇADE VERS LES HALLES.
Extrait d'un tableau votif de l'église Saint-Pierre, daté de 1660.

à l'origine du bâtiment. En l'occurrence, leur emploi ne peut cependant être désavoué, notamment à raison du caractère civil qu'elles impriment aux façades.

De même que nous approuvons l'architecte lorsqu'il apporte quelques enjolivements à la façade vers la cathédrale, parce qu'en somme il ne s'écarte nullement des errements de l'époque qui vit s'élever cette partie, de même nous ne pouvons le blâmer de ce qu'il propose de conserver la porte Louis XV-XVI du « Beyaerd ». Du moins cette porte rappelle une époque dans l'histoire de l'hôtel de ville et constitue un document authentique : toute autre construction mise à sa place, fût elle même calquée sur les indications assez confuses du tableau de 1500, n'aurait aucune valeur archéologique et ne pourrait prétendre à rendre fidèlement l'état primitif.

En résumé, étant donné qu'il ne peut être question de reconstituer les bâtiments de l'hôtel de ville dans leur style original, ni de conserver intégralement les façades dans leur état actuel, il paraîtra indéniable que le projet de M. van Boxmeer, s'il ne rencontre pas une adhésion unanime et complète, fera faire cependant un pas décisif vers une solution pratique de la question délicate qu'est appelée à trancher l'édilité malinoise.

A. v. H.



DÉCORATION ET TECHNIQUE.

DANS l'œuvre d'art décoratif, il est un principe strict, impérieux, mais effrontément méconnu de nos jours : c'est la dépendance de la forme vis-à-vis de la technique. Si l'artiste moderne est assez disposé à admettre — du moins en théorie — cette dépendance en ce qui concerne l'architecture et les arts apparentés à celle-ci sous le rapport constructif ou par leur objet utilitaire, il la dénie ouvertement pour les arts dont l'ornement est le but principal. C'est là ignorer la substance des choses ou c'est prétendre s'affranchir des lois naturelles. La vérité suivante est de raison et d'expérience : les matières mises à la disposition des arts plastiques ne sont utilisables rationnellement qu'à certaines conditions dérivant de leur constitution et de leurs propriétés physiques. Et ces conditions ne créent pas une servitude. Elles imposent à l'artiste un terrain de travail tout en lui laissant assez de liberté pour l'expression de ses caractères de race, d'école, de tempérament personnel. Leur observance est même, pour l'artiste de génie, une source d'invention et un moyen d'émotion.

Il en est de ces conditions comme de celles qui concernent la destination matérielle ou le but moral de l'œuvre d'art. L'Esprit et la Matière se trouvent unis étroitement et inséparablement dans tout produit de l'industrie humaine dès qu'il tend à la recherche du Beau, union compliquée par une compénétration des éléments de l'objet et de la matière de l'ouvrage ainsi que de la personnalité de l'artiste.

Tous les matériaux ne sont pas également exigeants ou dociles. Les qualités accommodantes des uns compensent les propriétés rebutantes des autres. Tandis que le bois se prête mieux à la sculpture que la pierre, parmi les arts décoratifs *plats*, la peinture à l'huile surpasse en complaisance tous les autres procédés.

La nature même de l'homme explique la recherche du résultat maximum par l'effort minimum. Les procédés faciles seraient toujours préférés si la portée ou la valeur de leurs résultats correspondaient à la commodité de leur emploi. Mais, généralement, la récompense est proportionnée à la peine, et, parmi les moyens mis à la disposition de l'art, les plus difficiles ont utilisés lorsqu'ils s'imposent en vue d'un résultat nécessaire ou désiré.

Notre décrépitude artistique contemporaine provient de ce que nos désirs ne sont plus soulevés par un idéal assez grand pour justifier à nos yeux une forte dépense ou une grande fatigue. Les petits mobiles de nos efforts se trouvent satisfaits par les solutions les plus mesquines et les plus précaires. Non seulement, on ne recherche plus la vérité, la plénitude, l'intensité d'expression, dans une œuvre soi-disant d'art, mais on se soucie peu de sa durabilité, de sa solidité et même de sa valeur substantielle [1].

1. Nous ne parlons pas des procédés de truquages et de similis, stucs, zincs et cartons, qui impliquent l'absence de toute expression technique, puisqu'ils ont pour but de tromper sur la nature même des matériaux.

S'il en était autrement on n'aurait jamais laissé aller l'ignorance et l'insouciance techniques jusqu'à utiliser des matières par des moyens et pour des formes ou des usages qui ne se conviennent pas.

⁂

On rencontre des gens qui admettent avec peine qu'on ne puisse pas tailler en granit la reproduction exacte d'une statue en bois ou en bronze ; ils ne peuvent pas comprendre non plus que la statue en pierre, parce qu'elle sera autrement traitée, sera plus belle.

Leur erreur n'est pas seulement du domaine de la technique : elle relève bien plus des lois esthétiques. Sous ce dernier rapport, elle est surtout difficile à vaincre.

Montrez-leur de près que généralement un ouvrage constitué en matières dures, selon des types convenables pour des matériaux plus complaisants est compromis dans son existence et sa durée. Ces gens le verront bien vite. Ils reconnaîtront aussi que, de la sorte, des efforts d'ingéniosité et de travail ont été dépensés en pure perte. Mais leur erreur sera plus tenace quant à la reproduction, fréquente celle-ci, des formes créées



ÉCOLE JEAN BETHUNE. CLASSE DE DÉCORATION. LE TABLEAU NOIR. EXEMPLE D'INTERPRÉTATION D'UNE FIGURE POUR DIFFÉRENTS MÉTIERS.



ÉCOLE JEAN BETHUNE. CLASSE DE DÉCORATION.
EXPOSITION DES TRAVAUX D'ÉLÈVES.

pour des matériaux durs et difficiles, en des matériaux plus dociles. Ils auront beau songer, par exemple, aux porches en bois dont les lignes, les masses et les détails d'ornements sont empruntés à l'architecture en pierre : de ce genre sont toute la menuiserie et toute la sculpture des porches intérieurs de l'église du Sablon, à Bruxelles. Tel est tout le lambrissage de la salle gothique de l'Hôtel de Ville de Bruxelles. Ici, sans doute, les lois physiques des matériaux ne sont pas méconnues dans leur solidité ni leur durabilité. Elles sont cependant trahies quant à l'agencement et quant à d'autres détails de la bonne mise en œuvre. Elles sont atteintes encore par une dépense exagérée de matière.

Mais la grande, l'incorrigible erreur est dans l'oubli des propriétés d'expression des matériaux. Quelquefois, joignant l'hypocrisie à la sottise, on se figure qu'on donnera le change sur la nature de ces matériaux ! Le plus souvent, par égarement ou par inexistence du sentiment esthétique, par pure ignorance du métier, on n'a ni le goût ni la capacité de traduire, *a fortiori* d'interpréter expressivement les aspects physiques de la matière.

Dans les arts purement décoratifs, cette influence de la matière sur la forme s'exerce aussi bien que dans les arts constructifs. C'est pourquoi la représentation, au réel, d'un motif emprunté à la nature n'est pas conciliable avec les propriétés physiques et les caractères expressifs des matériaux. La stylisation des formes doit se faire conformément à ces propriétés et à ces caractères, aussi bien que relativement à la destination de l'ouvrage.

⁂

Posséder ce sentiment de la nature qu'on pourrait appeler l'*esthétique des matériaux* est plus rare et plus difficile aujourd'hui que connaître parfaitement les propriétés physiques des matières. Cette connaissance-ci s'acquiert, comme toute autre science expérimentale, par l'étude et par l'observation. Ce sentiment-là ne se forme et ne se développe que par la culture des dispositions natives et par l'éducation. Sans lui, pourtant, on n'est pas artiste.

Autrefois, le cœur aussi bien que l'esprit de l'artisan se formaient au langage des maté-

riaux par une longue préparation et un exercice constant pénétrés d'art et régis par les traditions. Aujourd'hui, la pratique de l'atelier découvre encore à peine quelque chose de ces vérités aux jeunes apprentis. Quant à l'enseignement théorique des écoles, il est généralement dépourvu de principes sous ce rapport. Il en sera ainsi tant que ses programmes seront calqués sur les données de l'enseignement académique, tant qu'on montrera aux élèves des formes pour elles-mêmes et en elles-mêmes, abstraitement, sans indiquer leurs relations avec le principe industriel.

Les écoles Saint-Luc, dont l'enseignement est basé, au contraire, sur les exigences d'un art-métier rationnel, ont inscrit, parmi les règles fondamentales de cet enseignement, le rapport nécessaire des formes décoratives et des matériaux de construction.

Il ne nous déplaît pas de pouvoir montrer comment, à l'Institut Bethune, de Saint-Gilles, ce principe est admirablement mis en vedette. Voici la photographie du tableau noir dans une des classes de décoration. Le sujet que nous y voyons traité représente le chef d'un pontife. D'une part, la règle abstraite, générique, du dessin est exposée par deux croquis : le graphique de construction et le tracé général anatomique. Leur réserve est déterminé en raison contraire de leur importance pratique. Mais le défilé des applications qui suivent est le plus intéressant : peinture décorative, vitrail, mosaïque, gravure, etc.

Notre illustration ne donne qu'une vague idée de pareil tableau : il faut voir celui-ci avec ses couleurs et dans son amplitude pour en saisir complètement l'éloquence. On éprouve un plaisir égal à passer cette revue à rebours et à retrouver dans chacune de ces applications le tracé naturel, par derrière les modifications de contours, les développements ou restrictions de formes, les accusations ou adoucissements de traits que comportent les propriétés physiques des matériaux, leur mise en œuvre rationnelle et les facultés d'expression qu'un artiste en sait dégager.

Le thème est sans doute quelque peu forcé par l'intention préconçue de mettre en ligne de comparaison des interprétations aussi étroites que possible d'un motif unique. Ceci est évidemment fait en vue d'augmenter la force démonstrative de la comparaison. Dans la pratique des choses, cette contrainte n'existe pas et l'artiste établit les contours et les proportions de son sujet avec plus de liberté : son inspiration ne se trouve aux prises qu'avec les besoins de la technique, les circonstances du cadre et les exigences de l'utilité. Mais le but ici est d'établir didactiquement un principe. Ce but est atteint et le moyen didactique exposé d'une manière saisissante.

Pareil tableau ne présente rien d'exceptionnel à l'Institut Bethune. Il a été recueilli au hasard des circonstances parmi ceux qui se succèdent durant toute la durée des cours. Un autre cliché nous montre un des rayons de l'exposition annuelle. Nous y trouvons, faites par des élèves, des études comparatives analogues, dont le sujet, cette fois, est choisi dans la faune. Deux tableaux suspendus au-dessus du tableau noir montrent la même méthode appliquée à la botanique.

Tout ceci prouve suffisamment l'utile

insistance mise, à l'Institut Jean Bethune, pour faire admettre aux élèves l'important principe que nous avons énoncé.

Ajoutons, pour finir, qu'à la direction de ces cours décoratifs se trouve préposé le distingué collaborateur du *Bulletin*, le Rév. Frère Fidèle-Gabriel ; nos lecteurs reconnaîtront en lui l'auteur de la *Botanique dans les arts industriels*, publiée jadis, et de la *Figure humaine dans l'art industriel*, actuellement en cours.

E. G.

DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES (1), PAR S. CHARLES BORROMÉE.

XXVI. De la tour et des cloches [2].

QUAND il s'agit de bâtir un clocher, il faut veiller à ce qu'il réponde parfaitement au style et à la grandeur de l'église. Il aura autant d'étages que l'architecte le jugera bon ; l'étage inférieur et le supérieur seront voûtés, tandis que les étages intermédiaires seront simplement séparés par un plancher solide. Il y aura des fenêtres à chaque étage et sur toutes les faces de la tour ; elles seront un peu longues et du style de l'église. A l'étage supérieur, les baies seront plus larges et auront la forme indiquée par l'architecte.

On montera au clocher par un escalier en pierre ou en bois ; il aura la forme de vis ou toute autre forme qui sera la plus convenable. On veillera surtout à ce que l'ascension au clocher ne soit pas rendue difficile ou périlleuse.

La flèche ne sera pas pyramidale, mais conique. Elle se terminera par une croix sous laquelle, pour une raison symbolique, ou placera un coq [3].

La porte du clocher sera solide et toujours fermée à clef.

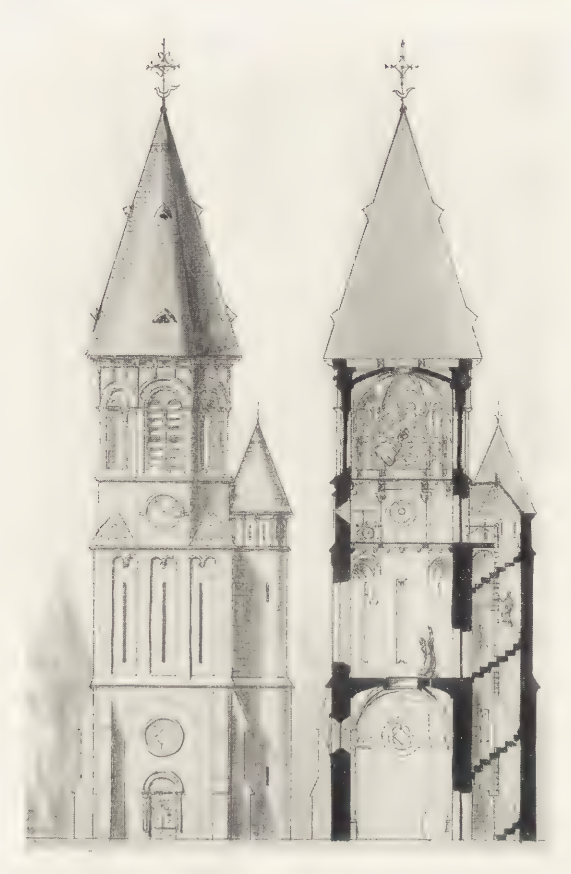
1. Voir *Bulletin des Métiers d'art*, 5e année, p. 204.

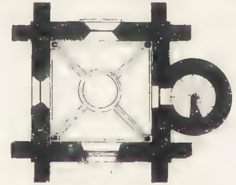
2. « Les églises bâties pendant les premiers siècles du christianisme, dit M. VIOLLET-LE-DUC, ne possédant pas de cloches, étaient naturellement dépourvues de clocher. Si, déjà au VIIIe siècle, l'usage des cloches destinées à sonner les offices était répandu, ces cloches n'étaient pas d'une assez grande dimension pour exiger l'érection de tours considérables, et ces instruments étaient suspendus dans de petits campaniles élevés à côté de l'église, ou au-dessus des combles, ou dans des arcatures ménagées au sommet des pignons, ou même à de petits beffrois de bois dressés sur la façade ou sur les murs latéraux. Cependant aux XIe et XIIe siècles, on éleva des clochers qui ne le cèdent en rien, comme diamètre et hauteur, à ceux bâtis depuis le XIIIe siècle. On peut donc considérer les plus anciens clochers autant comme des monuments destinés à faire reconnaître l'église au loin, comme un signe de puissance, que comme des tours bâties pour contenir les cloches »

Dans le nord de la France, les tours des églises servaient aussi de défense contre les Normands.

3. Il est difficile de déterminer à quelle époque précise on a surmonté les clochers d'une croix ; toutefois, cet usage est très ancien. Les clochers romains étaient ordinairement surmontés par des croix en pierre.

« Pendant le moyen âge, dit M. VIOLLET-LE-DUC, on posait toujours des croix de fer au sommet des clochers de bois, recouverts d'ardoises ou de plomb, et quelquefois même à la pointe des pyramides de





CLOCHER ISOLÉ, D'APRÈS LES PRESCRIPTIONS DE S. CH. BORROMÉE, PAR A. VAN GRAMBEREN.

La place de la tour est à l'entrée de l'atrium ou au centre du portique. S'il n'y a pas d'atrium, ni de portique, la tour sera bâtie sur la droite de la façade, tout à fait isolée, de manière qu'on puisse circuler tout autour [1].

Dans les cathédrales, il y aura sept cloches et au moins cinq ; dans les collégiales, il en faudra trois : une plus grosse, une moyenne et une plus petite ; les églises paroissiales en auront au moins deux et pas plus de trois, parfaitement accordées.

Toute église un peu importante aura son horloge avec un cadran à l'extérieur pour indiquer les heures.



Autre forme de clocher. Ce que nous avons dit, jusqu'à présent, sur la forme de la tour concerne plutôt les grandes églises. Dans les églises de moindre importance, la tour pourra être construite sur la droite de

pierre qui terminaient les tours des édifices religieux. Elles étaient, pour la plupart, d'un riche dessin, dorées et d'une grande dimension. Leur embase se composait d'une couronne de feuillage, ou d'une boule, ou d'une bague figurant souvent un dragon, figure du démon. Des reliques étaient habituellement déposées dans la boule et dans le coq qui les surmontait. »

En Italie, la croix est surmontée d'une girouette, qui tourne selon la direction du vent. A l'origine, celle-ci était une petite bannière, dont elle a conservé l'aspect.

Dans nos pays, depuis plus de mille ans, on superpose à la croix un coq qui sert, en même temps, de girouette. Il est à remarquer que saint Charles demande qu'il soit placé au-dessous de la croix.

« Le coq placé sur l'église, dit DURAND DE MENDE, est l'image des prédicateurs ; car le coq veille dans la nuit sombre, partage les heures par son chant, réveille ceux qui dorment, célèbre le jour qui s'approche ; mais d'abord il se réveille et s'excite lui-même à chanter, en battant ses flancs de ses ailes. Toutes ces choses ne sont pas sans mystère ; car la nuit, c'est le siècle ; ceux qui dorment, ce sont les fils de cette nuit, couchés dans leurs iniquités ; le coq représente les prédicateurs qui prêchent à voix haute et réveillent ceux qui dorment, afin qu'ils rejettent les œuvres de ténèbres... ; mais, pleins de prudence, avant de prêcher aux autres, ils se réveillent du sommeil du péché et châtient leur propre corps... »

1. En Italie, les clochers des églises anciennes sont tous isolés : ils composent un monument à part.

La coutume de placer le clocher au centre du portail a été assez générale au moyen âge et surtout à la Renaissance.

la porte principale et faire saillie au dehors. Sa porte, bien solide et munie d'une bonne serrure, devra s'ouvrir dans l'église.

Si le peu de ressources dont on dispose ne permet pas la construction d'une tour, on pourra, en attendant mieux, établir des arcades en briques au sommet d'un des murs de l'église et y suspendre les cloches [1].

On évitera de laisser pendre les cordes dans une chapelle, surtout dans la chapelle majeure et dans tout endroit où elles pourraient gêner le passage.

Dans le but d'éviter des dégradations, si les cordes doivent passer par une voûte, on perce dans celle-ci un trou régulier que l'on remplit ensuite par un conduit en bois.

Aucune cloche ne peut servir aux usages ecclésiastiques sans avoir été bénite solennellement. On ne placera sur celle-ci aucune inscription profane, mais seulement l'effigie du patron de l'église ou toute autre image [2] et une inscription pieus e.

(A suivre.)

(Traduction et annotations de M. l'abbé SERVILLE.)

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A VERVIERS.

LE *Bulletin* s'intéresse aux œuvres d'architecture locale, parce qu'il n'est pas d'enseignement plus profitable à nos architectes que celui des anciennes constructions de notre pays. Les œuvres des meilleures époques, les gothiques français ou anglais ou allemands, nouveaux classiques, apprendront bien les principes fondamentaux, les modes d'application généraux. Les détails de ces beaux exemples développeront l'esprit d'invention, d'adaptation, de combinaison chez nos artistes modernes. Mais il ne faudra jamais passer de leurs déductions à la pratique sans se défendre soigneusement contre les velléités possibles d'imitation. Rien ne vaut les modèles de l'art national. Et rien ne vaut, pour les solutions simples, modestes et économiques, les leçons de l'art local. Que de choses en cette matière qui n'ont pas été observées encore ou qui n'ont pas été retenues et qui pourtant ont de l'importance ! notamment en ce qui concerne les constructions économiques. Nous n'aurons un *art populaire* qu'à la première condition de posséder des principes d'art permettant l'adaptation du beau aux choses les plus utilitaires et à la seconde condition d'avoir l'adresse des adaptations de ce genre. Ces principes nous les retrouvons et cette adresse nous l'apprenons dans les œuvres de l'ancienne architecture locale. Jadis, en effet, les maisons économiques avaient leur cachet, leur pittoresque, leur expression, bref leur beauté. Elles tenaient cela des règles qui déterminaient leurs masses et leurs lignes générales. Mais les moyens de

1. Système commun dans les pays du midi de l'Europe, où les cloches ne doivent pas être complètement abritées. (N. de la R.).

2. Les cloches ont le même sens symbolique que le coq. Aussi, autrefois, aimait-on à représenter au haut des clochers les quatre docteurs de l'Église latine : saint Ambroise, saint Jérôme, saint Augustin, saint Grégoire. (VAN DRIVAL.)

On peut probablement placer parmi les inscriptions commémoratives, telles que la date de la bénédiction, le nom du donateur et ceux de l'évêque ou de son délégué, ainsi que du fondeur. Les parrain et marraine n'étant pas reconnus par l'Église, il semblerait qu'ils n'ont aucun titre à l'inscription de leurs noms ; mais la coutume a peut-être prévalu en certains pays.



ANCIENNES MAISONS REVÊTUES D'ARDOISES, A ENSIVAL (VERVIERS).

fait le régime des classiques antiques. Veillons à ne pas nous refaire un pareil esclavage avec des classiques gothiques ou autres. Une revue sérieuse des variétés de l'art ancien local nous en dissuadera facilement. Nous croirons moins à la nécessité essentielle et universelle d'un gâble aigu — dont l'emploi se justifie dans les pays septentrionaux — lorsque nous aurons vu les toitures basses — tout aussi rationnelles — du Midi ; et nous serons beaucoup moins impressionnés par les effets des briques roses et par l'aspect gracieux des pignons à gradins et des façades à travées — formes bonnes en Flandre — quand nous aurons étudié les mâles proportions des maisons aux grosses assises pierreuses des provinces wallonnes. Il en est peut-être qui seraient étonnés d'apprendre que la fameuse règle des matériaux apparents peut souffrir des exceptions. Le crépissage et la peinture des façades est autre chose, dans certains pays, qu'une décoration vaine. Dans ces régions, les matériaux sont d'une brutalité telle et possèdent des propriétés de cohésion si restreintes qu'il faut les noyer dans le mortier, et cette sorte de bétonnage réclame alors un enduit. Le cimentage des façades est usité dans le Luxembourg, d'ancienne date, et s'y justifie parfaitement. Il est inutile d'invoquer l'exemple des anciennes maisons en torchis, dont il se retrouve encore quelques spécimens plus ou moins curieux dans notre

détail jouaient leur rôle aussi ; ils sont donc à retenir.

Il faut se garder de confondre des principes d'art avec quelques-unes de leurs extériorisations. Autrement, partout où l'utilisation de ces moyens ne nous paraîtra pas possible, nous commettrons l'erreur de croire que l'art est impossible. C'est l'erreur que nous a procurée en

pays [1]. Ce procédé précaire n'est heureusement plus employé parce que la parcimonie la plus étroite ne s'y trouve plus réduite et que la législation d'aujourd'hui s'y oppose [2]. Mais il est un autre mode de revêtement encore employé et jugé souvent très utile, sinon nécessaire, c'est le revêtement en ardoises.

D'aucuns seraient tentés d'endosser ses origines et celles du crépissage à la banalité et à l'utilitarisme du dernier siècle. Qu'ils se rassurent : dans certain pays, ces moyens sont usités depuis longtemps.

En voici la preuve dans un exemple qui n'a rien d'exceptionnel. C'est un groupe de maisons situé à Ensival, près de Verviers, dont les façades exposées au vent du Sud-Ouest sont revêtues d'ardoises. Une grande partie de celles-ci est découpée au bord inférieur en forme de croix. Ces revêtements datent de plus de deux siècles. On voyait encore, il y a une dizaine d'années, sur la maison du fond — à gauche du spectateur — le millésime de 1690 et la façade du coin porte encore la date de 1710, dessinée par la disposition des ardoises.

Nous ne prétendons pas présenter ce cas en exemple, à un point de vue d'art quelconque. Il est probable cependant qu'il offrait autrefois un certain mérite esthétique que les outrages du temps lui ont fait perdre ; de-ci de-là se retrouvent les restes d'un cachet d'art et on ne peut refuser à l'ensemble une valeur pittoresque.

Que cet exemple nous serve à retenir seulement ceci : aucun moyen réellement pratique n'a été dédaigné par nos ancêtres ; ils n'ont rien rejeté, mais ils ont tout pénétré d'art, parce que tous les actes de leur vie matérielle étaient éclairés par leur idéal.

EGÉE.

1 Notamment à Louvain.

2. Ce mode de construire est à mettre en face de la construction en bois, qui n'est plus usitée parce qu'elle est trop coûteuse et également prohibée par les règlements.

A COURTRAI.

Au cours de l'année 1902-1903 [3], le *Bulletin* a publié sous la signature de Spectator, un article documenté relatif à la restauration de l'église Notre-Dame, à Courtrai.

Nos lecteurs ont pu juger la cause d'après les arguments de cet article ainsi que d'après les gravures qui l'accompagnaient et qui donnaient la vue du chœur avant les travaux et après les premiers essais de restauration. Tous ont certainement regretté que prompte suite ne fût pas donnée aux décisions prises par la Commission royale des Monuments. Depuis lors, nous avons entendu plus d'une fois exprimer l'opinion que l'autel même, malgré sa valeur artistique, devrait faire place à un autel conçu dans le style de l'église.

Il est de la dernière évidence que le décor en marbre du XVII[e] siècle, d'ailleurs irrationnel, détonne dans le cadre du XV[e] siècle qui l'entoure; mais bon nombre de Courtraisiens considèrent comme un délit la destruction d'une œuvre qui non seulement a une certaine valeur intrinsèque, mais fait époque dans l'histoire de l'église et ne cadre pas si mal avec l'autel, à maintenir en tous cas.

C'est, sans doute, pour un motif analogue que l'on a imposé la conservation de la clôture en marbre au chœur de l'église cathédrale de Saint-Bavon, à Gand.

Nous ne discutons pas le sentiment qui préconise le maintien du décor du chœur de Notre-Dame : nous constatons qu'il existe et qu'il s'est manifesté d'une manière assez puissante pour arrêter des travaux de restauration.

Cette situation est regrettable à divers points de vue et elle nous prive du remarquable spectacle artistique qu'offrirait l'église rendue à sa splendeur première.

Nous nous permettrons d'exprimer ici une idée qui nous a été suggérée par un Courtraisien notable, érudit et préoccupé, au plus haut degré, de tout ce qui peut contribuer à l'embellissement et au développement artistique

3. *Bulletin*, 2[e] année, p. 199.

de sa ville natale. Cette idée, la voici dans sa simplicité :

D'une part, l'on désire, avec raison, restituer au chœur de Notre-Dame les formes primitives qui en referont un édifice des plus intéressants; d'autre part, il importe de conserver les arcades et l'autel en marbre qui datent d'une époque postérieure à celle de la construction de l'église.

Dès lors, et puisque l'on se propose de construire une nouvelle église à Courtrai, ne pourrait-on la concevoir dans le style du XVIIe siècle et de manière à permettre l'utilisation de la décoration et de l'autel susvisés ?

C'est bien là, à notre avis, une solution originale et pratique d'un problème qui menace de présenter des difficultés inextricables ; elle paraît mériter un sérieux examen de la part des fabriques d'église intéressées et surtout des sociétés d'art locales et de la Commission royale des Monuments.

A. v. H.



GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG.

A MERSCH, dans le Grand-Duché, ont été découverts les vestiges d'une villa romaine. On y a relevé de belles peintures murales et un riche pavement en mosaïque.

Le Gouvernement a alloué une somme de 4,000 francs pour la poursuite des fouilles.

O.

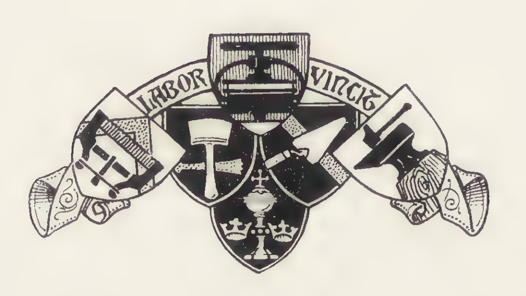


A WEIMAR.

RELATIVEMENT à la question des vieilles façades, dont les anciennes villes se préoccupent de plus en plus, il convient d'acter les dispositions que la ville de Weimar a introduites récemment dans son règlement sur les bâtisses.

Ces dispositions vont jusqu'à prohiber les constructions nouvelles et les reconstructions qui entraîneraient la dégradation ou la perte d'anciennes maisons dont la valeur artistique est reconnue.

W. B.



L'ÉGLISE DE GROMBÜHL (WURTZBURG).

DEPUIS trente ans, la Belgique affirme le progrès de son architecture religieuse. D'un mouvement de rénovation excessivement vigoureux est sorti, en un quart de siècle, une École composée d'excellents constructeurs et de véritables artistes. A juger en moyenne les églises élevées par elle, on doit leur reconnaître comme principales qualités, la science de bâtir, le scrupule de la sincérité des formes, la recherche raisonnée de l'élégance et du style, jusqu'à un certain point le sens des masses monumentales et des lignes expressives, enfin le souci du caractère local. L'originalité ne leur fait pas défaut. On leur en souhaiterait pourtant davantage. Si l'on veut tenir complètement compte des exigences du service, des aspects du terrain et des données pratiques, il faut assez de liberté à l'égard des dispositifs traditionnels pour écarter ce qu'ils peuvent avoir d'arbitraire. Ensuite, la raison et la science ne dispensent pas du sentiment.

Les concours du *Bulletin* (église rurale, église hennuyère) ont eu précisément pour but d'éveiller l'attention sur ce point faible de notre art religieux. Celui-ci souffre d'une certaine inconscience esthétique, d'une pénurie de sentiment ou d'une inexpérience des facultés d'expression de nos architectes. L'archéologie [1], dont le *virus* infecte nos tempéraments artistiques modernes, apparaît, une fois de plus, comme la cause de cette situation. Son influence dominante comprime le génie des artistes assez bien doués pour donner à leurs œuvres un caractère propre. Elle renferme leur capacité d'invention dans un cadre qu'elle a tracé et leur liberté de composition doit tenir compte de certains clichés élevés par elle à l'état de classiques. En commençant à tracer le plan d'une église, nos architectes ne songent-ils pas, neuf fois sur dix, aux dispositifs usuels de l'église ancienne ? Est-ce bien par là qu'il faudrait débuter ? N'est-ce pas plutôt par un examen des exigences actuelles du service, des éléments du milieu, des moyens disponibles et de leurs ressources d'expression ? Gardons-nous de prétendre que la tradition, en cette matière surtout,

1. Disons, une fois de plus, que l'archéologie ou mieux l'histoire de l'art est cette branche de la science historique qui nous conserve la connaissance des solutions bonnes ou mauvaises données autrefois par les artistes aux problèmes qu'ils ont eu à résoudre dans des conditions données, physiques, sociales, religieuses, ethniques, matérielles et morales. Elle nous permet de relever *en tenant compte de ces conditions*, les principes directeurs des conceptions artistiques anciennes et d'émettre un jugement à leur sujet. Ces principes, s'ils nous paraissent être l'expression de la vérité, de la beauté immanente, peuvent être repris et mis en pratique. Tel peut être le résultat utile de l'archéologie ; il consiste à nous montrer comment certaines solutions sont belles et bonnes, et il nous montre aussi d'une façon générale que les solutions ont changé et doivent changer avec les conditions où elles se produisent.

Tout autre fruit de l'archéologie est uniquement spéculatif.

Les méthodes et les recettes archéologiques introduites dans la pratique de l'art mettent un bandeau sur les yeux des artistes, leur enlèvent la vue des vraies sources de l'art, lesquelles résident dans la nature, dans la vie.

C'est le mal de notre temps.

n'a pas de valeur. Fréquemment, elle consacre une expérience séculaire. Mais il arrive aussi qu'elle perpétue un usage vétuste, une inutilité coûteuse, une incompatibilité ou une gêne pour les besoins actuels, une désuétude quelconque. Il est possible encore que, tout en consacrant une coutume respectable et respectée, une pratique souhaitable vivante, mais accessoire, elle contrarie pourtant une nécessité ou une utilité réelle.

Somme toute, il faut tenir compte de la tradition; mais la tradition la plus vénérable reste soumise à la censure de la raison et du sentiment contemporains. C'est un tort, à nos yeux, de tout plier devant elle. Bien des choses ont changé depuis le moyen âge, aussi bien dans l'exercice du culte que dans le cadre esthétique réservé aux églises. Il faut certainement tenir compte de cela.

C'est par une persistance de l'esprit classique que nous nous obstinons à ne pas le voir. Rien n'est plus contraire que notre façon de faire à l'esprit de nos anciens maîtres nationaux. Dans leurs œuvres, l'établissement et l'agencement des éléments dépendaient des circonstances jugées sous le rapport de l'utilité et de la beauté. Aussi, l'évolution de l'architecture religieuse était-elle constante, mais toujours sage.

On le voit, nous ne voulons pas préconiser l'originalité factice, expression supposée, mensongère ; ce que nos architectes religieux doivent s'appliquer à atteindre, c'est la sincérité et la plénitude d'expression d'une situation franchement étudiée dans tous ses détails.

ÉGLISE ST-JOSEPH, A GROMBUHL (WURTZBURG). PLAN

Arch. Prof. J. Schmitz.

Quant aux détails de la construction, leur importance pour l'expression générale passe souvent inaperçue. La faute en est encore à l'éducation esthétique insuffisante de nos architectes. Ceux-ci ont rapporté de l'étude des anciens types la connaissance de l'histoire des formes, de leurs évolutions, de leurs utilisations pratiques. Ils ont compris la mécanique de l'architecture médiévale. Mais sont-ils assez convaincus des valeurs d'expression, de l'ap point esthétique, de la réaction corollaire de tous les éléments ? Il est aisé de constater que nos architectes, en fait de chapiteaux, ou de pinacles, ou de consoles, ne prévoient que trois ou quatre types consacrés par le passé et qu'ils les utilisent selon le projet arbitraire de traiter l'église en tel ou tel style. S'ils voyaient, dans les formes de ces chapiteaux, de ces pinacles et de ces consoles d'autrefois, des facteurs d'harmonie

déterminés par les convenances esthétiques de chaque cas, autant que par les usages de chaque époque, ils jugeraient mieux de leur opportunité et de leurs formes actuelles.

Par le fait, nous verrions renaître l'art simple, dont l'expression réside seulement dans les masses et les lignes.

Pénétrons plus à fond l'esprit de nos anciens architectes nationaux. Nous avons retrouvé dans lui l'intelligence de la construction. L'évolution prochaine de notre architecture doit consister dans le développement de notre sentiment architectural. Après cela, un style rationnel, expressif, national et moderne, naîtra des opportunités et, au livre de notre histoire artistique, une nouvelle page conçue dans le noble esprit du moyen âge commencera à se couvrir.

⁂

Dans son développement, parallèle au nôtre, l'architecture religieuse allemande semble avoir eu plus de compréhension, de liberté et d'audace. Cette architecture est arrivée à un état remarquable de maturité et de développement. L'Allemagne compte des maîtres distingués dont le talent égale la sûreté et la franchise des principes, un public d'élite conscient de l'importance de l'art religieux, et un peuple instruit et très accessible aux émotions de l'art public.

En dépit de leurs formes qui ne correspondent pas entièrement à notre goût et à notre tempérament, les églises modernes allemandes possèdent l'originalité à un plus haut degré que les nôtres. Cette qualité apparaît dans la manière sentimentale dont se traduit la préoccupation, aussi grande que chez nous, d'établir et d'agencer les membres de la construction de manière à satisfaire les utilités matérielles.

Les lecteurs du *Bulletin* s'en sont aperçus lorsque nous publiâmes quelques notes relatives à l'agrandissement des églises [1]. Il ne doit pas leur déplaire de le constater une fois de plus dans un exemple qui n'offre rien d'exceptionnel : l'église paroissiale de Saint-Joseph, à Grombülh, faubourg de Wurtzburg. Son auteur est le professeur Jos. Schmitz, de Nurenberg, honorablement connu par d'autres travaux importants du même genre.

Le plan de cette église a été établi en vertu d'un principe essentiellement pratique. Ses dispositions répondent avant tout à des exigences matérielles : les commodités et les convenances actuelles du service.

Elles consacrent notamment une tendance nouvelle, défendue par le chanoine Dr Schneider, de Mayence, et qui préconise une nef centrale très large.

La constitution du plan sur cette base est, on le voit, toute différente de celle des anciennes églises urbaines paroissiales. A peine pourrait-on établir un rapport entre cette église et les églises à une seule nef auxquelles on supposerait ajoutés d'étroits couloirs latéraux.

On voit facilement quelques avantages d'un dispositif semblable. Le principal, celui que l'on réclame généralement, est le même que possède l'église à nef unique : de tous les points du large vaisseau, la vue de l'autel est accessible.

On oublie trop, nous semble-t-il, la règle

1. *Bulletin des Métiers d'Art,* 3e année, p. 65.



ÉGLISE ST JOSEPH, A GROMBUHL (WURTZBURG) VUE DU SUD-OUEST.

Arch. Prof. J. Schmitz.

les parties nécessaires à l'administration des sacrements et l'emplacement des fidèles. A côté de celles-là, il y a des éléments secondaires, nés de circonstances de fait plus ou moins continues et perpétuelles. Quelques-uns dépendent des parties principales ; ce sont, par exemple, les basses nefs et les déambulatoires : galeries desservant les travées, les chapelles et les parties hautes de l'église. D'autres ont leur existence et leur raison propres : chapelles votives ou corporatives ou funéraires, porches, tours, etc. Ces parties secondaires peuvent normalement disparaître des usages quand leurs causes

pratique dominante en matière de plans d'églises. Pourtant, le bon sens devrait suffire à la rendre indiscutable. Le temple catholique se compose de parties essentielles : le sanctuaire, le lieu réservé au sacrifice ou à l'office principal et aux prêtres,

cessent d'exister. Les parties essentielles subsistent avec le culte catholique exercé régulièrement, mais peuvent se modifier sous différentes influences, dont quelques-unes sont très profanes. Ainsi en est-il du chœur ou du *presbyterium,* qui doit ration-

nellement être proportionné à l'importance du corps clérical. Ainsi est-ce à tort que beaucoup d'églises n'ont plus leur baptistère. Cette partie peut être édifiée de diverses manières et l'on sait qu'elle formait autrefois un édicule spécial, hors les murs du temple. L'autel et, avec lui, le sanctuaire se sont transportés au fond de l'abside. Avant qu'il en était ainsi, le transept était une nef réservée aux fidèles. La tradition seule ou plutôt l'habitude, invoquant après coup une raison symbolique, conserva les bras du transept et trouva à les utiliser comme chapelles. D'ailleurs, à certaines époques, l'utilité des chapelles fut considérable dans les villes possédant des chapitres et des prêtres nombreux, des corporations vivaces. Aujourd'hui, ces chapelles nombreuses ne se justifient plus dans les églises ordinaires. Une ou deux chapelles et quelques autels latéraux suffisent à toutes les exigences des grandes églises paroissiales.

Par contre, la nef a conservé son importance et le service unique célébré au fond du sanctuaire doit pouvoir être suivi par tout le peuple massé dans l'église; le prédicateur doit être entendu par tous. Il est évident que le problème ainsi posé ne peut trouver de meilleure solution que par l'église à une nef unique. L'erreur de beaucoup de nos architectes provient précisément de ce qu'ils posent mal les bases réelles de la question, et voyant, avant l'utilité pratique, le thème de l'église traditionnelle avec ses galeries multiples, ses transepts et ses chapelles, ils veulent faire servir à la réunion de l'assemblée générale des fidèles des parties dont le sens et l'utilité ne se retrouvent que dans des traditions disparues ou dans des destinations secondaires.

On évoquera avec justice, mais non avec justesse, les perspectives, les profondeurs, les jeux de lumière qu'offre l'église à triple nef avec sa forêt de colonnes. Nous n'en disconvenons pas, nos églises de la Flandre maritime et les *Hallkirchen* allemandes, qui leur ressemblent, avec leurs nefs de largeur et de hauteur égales, ou à peu près, peuvent se défendre dans les cas où une triple église se justifie [1]. Au surplus, les basses nefs latérales sont également motivées quand elles sont utiles au dégagement de la nef et lorsque des chapelles ont leur raison d'être.

Des raisons d'ordre monumental sont insuffisantes, nous semble-t-il, pour motiver les nefs multiples, dans une église *d'importance ordinaire*. Il est d'ailleurs prouvé par des exemples remarquables qu'une nef unique peut atteindre à des effets d'une grande beauté.

Dans l'espèce donc le professeur Schmitz s'est inspiré des raison d'ordre pratique pour établir un plan qui est, au fond, celui d'une église à une nef accolée, pour le service, par des couloirs latéraux. Ceux-ci, en effet, sauf au transept, sont de trop minime importance pour mériter le nom de nefs. Quant au vaisseau central, il mesure 15 m. en largeur et contient 2,500 places.

Après tout ce qui précède, une remarque s'impose relativement aux transepts, qui semblent bien ne devoir ici leur existence qu'en considération de leur aspect. Doter d'élégance une église aussi longue et aussi

1. Il y aurait beaucoup à dire sur ce chapitre. Les *Hallkirchen* ont contre elles notamment l'absence de jour direct dans la nef centrale.

peu élevée, n'était certes pas exempt de difficulté. L'architecte semble avoir voulu se dérober à la rigueur du problème. Il ne l'a fait que par un accroc à la théorie utilitaire du plan. Le transept, qui ne lui a pas paru justifié par son simple rappel de la croix latine dans le plan, lui a semblé non moins inutile sous le rapport pratique. Non seulement il n'a pas de cause, mais il n'a pas même de conséquence. Le dispositif du plan n'est que peu modifié de son chef. La croix y est à peine accusée. Bien mieux, le transept n'est pas à l'intersection du chœur et de la nef. Celle-ci se continue au delà, ainsi que les galeries, qui, un instant élargies, se terminent par des chapelles. Pourtant, le transept se dessine fort nettement par les voûtes et par les toitures et pour des raisons de proportions, il se compose d'une double travée sans saillie.

Le plan ci-dessus montre clairement cette disposition.

Entre les contreforts sont ménagés, en outre, des emplacements pour des autels et des confessionnaux.

Le chœur polygonal est élevé de quelques marches au-dessus de la nef et flanqué, au nord, par une chapelle à deux travées,au sud, par les sacristies. La tour est à l'angle nord-ouest ; de l'autre côté, se trouve une petite tourelle d'escalier donnant accès au jubé de l'orgue par l'extérieur et par le porche sud-ouest.

Indépendamment de cette porte, l'église possède cinq entrées : le grand portail occidental, un porche au nord, près de la tour, et un au sud, et, enfin, les deux entrées des transepts. Les fonts baptismaux se trouvent dans une chapelle aménagée près des sacristies. Un grand jubé couvre le narthex et empiète sur la dernière travée de la nef.

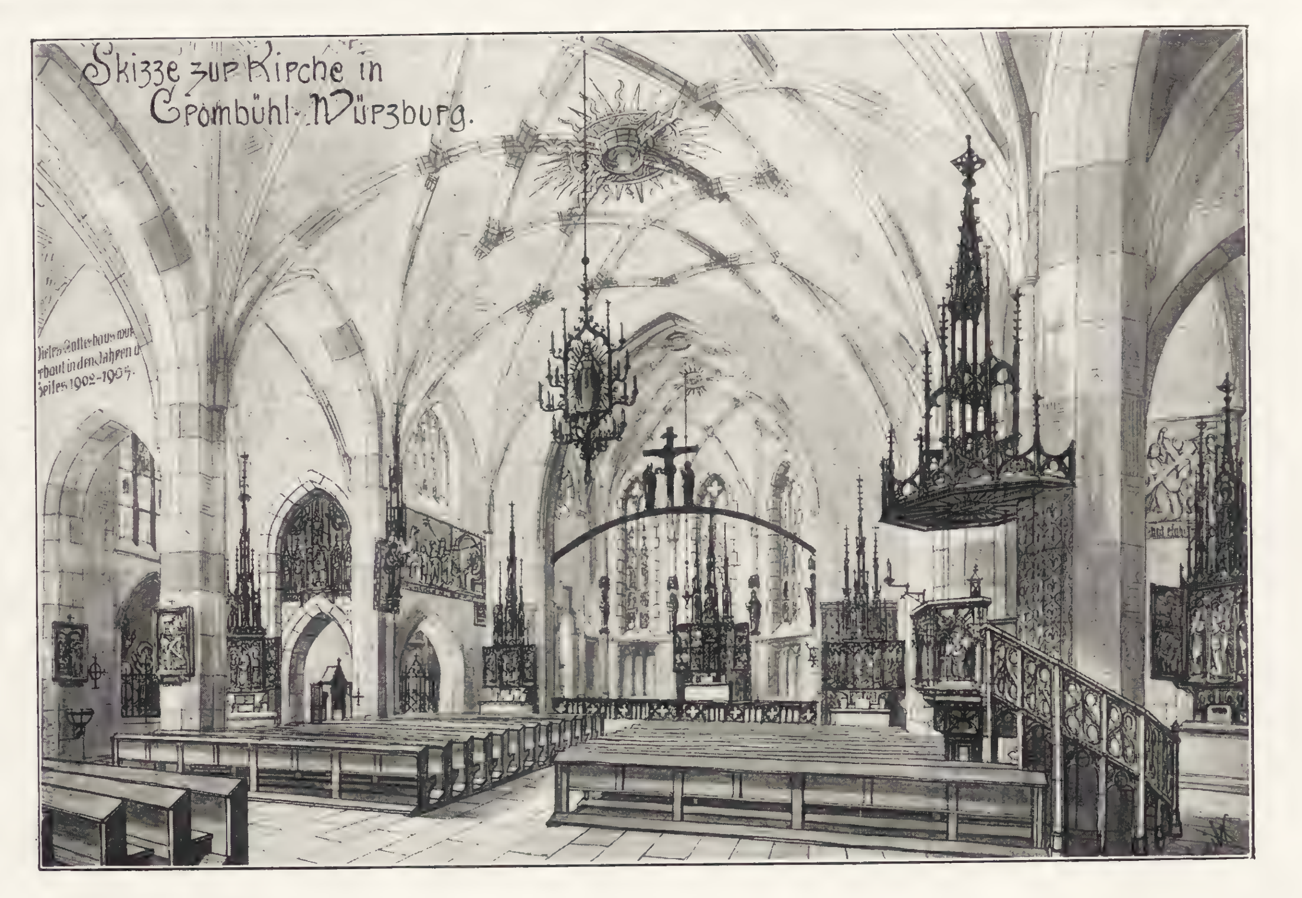
Avec ce dispositif, banal en apparence, l'architecte a obtenu une expression poétique et un cachet monumental. Notre gravure montre comment la tourelle et le porche animent et réveillent l'aspect extérieur au sud-ouest, et écartent avec simplicité et à propos la monotonie qui aurait pu résulter de l'enfilée des basses nefs et des arcs-boutants.

Le pignon occidental — rude et peu avenant avec son portail et le rampant faiblement assuré du gable — est réjoui par l'adjonction de cette tourelle d'angle massive. D'autre part, la haute tour produit une terminaison brusque de la perspective et contre-balance, par son élancement, la longue fuite du vaisseau central.

A la façade principale, pour donner une impression d'élan vertical, les fenêtres longues et étroites ont vu leurs lignes multipliées par le tracé des baies aveugles.

La vue intérieure de la nef centrale nous apprend d'ailleurs que, dans toutes les parties, la ligne horizontale a été effacée autant que possible et ramenée à la verticale. L'architecte a résolu parfaitement ce thème de proportions, important dans l'espèce vu la largeur et le peu d'élévation de l'édifice.

La vie des masses est accrue par le traitement des détails, par exemple par la variété des cinq portails. La tour bien développée a peu de légèreté dans sa partie inférieure, mais le dessus est traité plus abondamment pour permettre une amenée expressive du clocher proprement dit. Toutefois, l'ensemble se serait bien comporté d'un peu plus de force dans l'étage supérieur



ARCH. PROF. J. SCHMITZ.

ÉGLISE SAINT-JOSEPH, A GROMBUHL
(WURTZBURG). VUE SUR LE CHŒUR,
PRISE DU MILIEU DU TRANSEPT.

ou peut-être bien d'un autre mode de transition. L'étage octogonal est relié à la base carrée par des pinacles et renferme la seconde chambre des cloches.

Les façades sont construites en une pierre résistante, de nature calcaire, utilisée aux environs de Wurtzburg pour la construction des murs en appareil régulier, mais d'une taille assez grossière.

La tour est recouverte en cuivre, tandis que la toiture de l'église est en tuiles et que la charpente est en fer.

L'expression de l'intérieur est, sous tous les rapports, remarquable. La longue fuite de la nef centrale est discrètement rompue par la perspective oblique du transept. Celui-ci, aussi bien que la nef centrale, est couvert d'une voûte réticulée. Le tracé de ses nervures est des plus intéressants et propre à augmenter l'effet pittoresque de la voûte. Un dispositif analogue se rencontre d'ailleurs dans certains exemples du moyen âge.

Une balustrade servant de banc de communion et un groupe du *Crucifiement,* supporté par une poutre triomphale, clôturent le chœur. Le tracé courbe donné à cette *trabes* peut paraître critiquable; à la vérité, il choque le raisonnement plutôt que le sentiment. On n'en retrouve pas bien la justification sous le rapport constructif. Mais, adopté comme correctif à la rupture qu'aurait causée dans l'élan ascensionnel du chœur une poutre horizontale, ce tracé démontre un souci complet et un sentiment calculé de tous les moyens d'expression des lignes. L'architecte aurait pu, objectera-t-on avec quelque raison, suspendre le Christ à la voûte et placer les figures de la Vierge et de saint Jean sur les pieds-droits de l'arc ou à la naissance de celui-ci. Mais, dans ce cas, il eût dû renoncer à l'aspect de recueillement qui résulte de la convexité de cette courbe. Cette impression est très réelle et elle se combine avec l'impression d'élancement que donne la vue des voûtes du chœur. Ce qui semble certain, c'est que les figures du calvaire auraient pu être plus développées.

Le chœur est moins large que la nef et ainsi deux autels latéraux ont pu trouver place. La chaire se trouve au second pilier du transept. Elle est couverte d'un riche abat-voix. Cet appendice n'est pas ce qu'elle a de meilleur. Tout l'ameublement, en outre, est empreint de la sècheresse propre à l'art du mobilier ogival allemand. Mais cet ameublement complet, disposé avec étude participe dans une grande mesure à marquer l'architecture d'une empreinte pittoresque et vivante.

Il est regrettable que nos architectes s'occupent si peu de prévoir la place du mobilier, d'étudier son rôle dans la décoration. C'est à cause de cela que souvent l'expression de l'œuvre architecturale demeure incomplète, peu animée et pauvre.

Appelons un instant, à cet égard, l'attention sur la vue intérieure de la chapelle latérale au chœur. Ce dessin, mieux que tout autre, montre le mode de travail de l'artiste, qui tire parti de la moindre surface, qui fixe l'importance de tous les détails et les construit en conséquence.

Le caractère général de l'édifice est fidèle aux traditions du style ogival. Il rappelle quelque peu les formes sévères du XIVe siècle et a cela de commun avec l'église Saint-

Pierre de Nurenberg, due au même architecte.

Mais cette œuvre est tout autre chose qu'un rappel d'une époque archéologique. Elle ne prétend imiter ni le XIIIe, ni le XIVe, ni le XVe siècle. L'artiste n'a pas rêvé, on le voit bien, au type des églises gothiques plus développées pour obtenir un aspect monumental incompatible avec la dépense relativement minime. Celle-ci, fixée au maximum de 500,000 marks, l'empêchait de songer à une élévation considérable et les exigences du projet réclamaient, d'autre part, une grande surface. Aussi, le point de départ du travail a-t-il été un sens net des besoins actuels. C'est pourquoi nous avons le droit de dire, en rappelant les prémisses de cet article, que cette œuvre n'est pas un travail d'archéologue, mais d'artiste, dans le vrai sens du mot. Son plan s'éloigne considérablement des types classiques des églises ogivales et pourtant il respecte les traditions motivées ; les formes, basées d'ailleurs sur une étude approfondie des créations médiévales et des moyens simples, ont été étudiées sous le rapport esthétique plutôt qu'au point de vue histori-



Arch. Prof. J. Schmitz.

ÉGLISE St-JOSEPH, A GROMBUHL (WURTZBURG). CHŒUR LATÉRAL NORD.

que. L'auteur a, en un mot, eu recours aux véritables sources de la beauté. Il a obtenu ainsi un ensemble harmonieusement, richement et originalement développé.

Ce résultat se retrouve dans toutes les œuvres de Schmitz. La nouvelle église Saint-Pierre, à Nurenberg, plusieurs églises à Wurtzburg, de nombreuses églises rurales, dues à son talent, prouvent qu'une profonde connaissance du principe et de la poésie des anciens ouvrages fournit aux architectes la clef des ressources monumentales et expressives.

La direction technique des travaux de l'église de Grombühl a été assumée par l'architecte Franz Ostberg, à Wurtzburg, qui précédemment, exécuta, d'après les plans du même architecte, l'église des Sœurs de la Miséricorde, à Wurtzburg.

ÉGÉE.

L'ART A L'USINE.

Nous avons reçu, d'un de nos abonnés, la lettre suivante. Elle est pleine de considérations judicieuses et fondées. En attendant que nous puissions donner satisfaction au vœu qu'elle renferme, nous nous faisons un plaisir de la communiquer à nos lecteurs.

Monsieur le Directeur,



C'EST avec une véritable satisfaction que j'ai lu l'article sur « l'Art à l'école » de votre dernier *Bulletin des Métiers d'Art*. Il était si juste et si pratique qu'il m'a inspiré le désir de voir traiter dans vos colonnes un autre sujet sur lequel il y aurait, me semble-t-il, beaucoup de bonnes choses à dire également : je veux parler de l'art à l'usine.

Oh ! je le sais, cet accouplement de mots étonne, au premier abord. Le rôle de l'usine n'est nullement de charmer les yeux ; qu'elle soit conçue de la façon la plus rationnelle, la plus utilitaire, la plus économique possible, c'est là tout ce qu'on demande d'elle. Je prétends, néanmoins que l'art n'en doit pas être complètement exclu, qu'il peut très utilement exercer une influence bienfaisante sur les milliers et les milliers d'individus qui y passent toute leur vie.

C'est un fait incontestable, n'est-ce pas, que les objets qui nous entourent, sur lesquels nos yeux se portent continuellement, finissent par agir d'une façon très réelle sur notre disposition d'esprit. Que notre cabinet de travail soit d'aspect agréable, décoré, meublé avec goût, que ses fenêtres s'ouvrent sur un riant paysage, et nous y séjournerons plus volontiers, nous y travaillerons de meilleur cœur, nous nous y sentirons plus joyeux.

Eh bien ! songeons à ces pauvres gens, les ouvriers industriels qui, du matin au soir, n'ont devant les yeux que des choses laides et tristes : ateliers délabrés, halls de coulée, hangars noirs et sales, fours et machines, tas de charbons, paquets de ferrailles, poutrelles et piliers. Le paysage même qui les entoure, hérissé de cheminées, semé de bâtiments mornes et sombres, est noyé dans la fumée, couvert de poussière, barré d'énormes terrils.

Croit-on qu'un homme puisse passer là les trois quarts de son existence sans que son caractère, son humeur, ne s'en ressentent déplorablement? doivent être devenus, sous ce rapport, les descendants de deux ou trois générations nées, développées et éteintes dans ce milieu ?

Pour ma part, je suis certain que ce dernier est un excellent bouillon de culture pour le développement de tous ces sentiments de mécontentement, d'aigreur et d'envie qui se propagent de plus en plus dans nos populations ouvrières.

Seulement, y a-t-il un remède ? Sans doute, il ne peut être question d'empêcher la houille d'être noire, ni les cheminées de fumer ; mais n'est il pas possible, par exemple, de donner aux constructions métalliques un aspect moins sec, moins dur, plus satisfaisant ? Est-il requis que les bâtiments industriels doivent ressembler à de mornes prisons ? L'art ne peut-il, discrètement et sans grands frais, les égayer quelque peu et faire que, du moins pendant les moments de repos, nos travailleurs puissent distraire un instant leurs regards sur des objets plus agréables et plus reposants ?

J'aimerais, Monsieur le Directeur, vous voir attirer là-dessus l'attention de nos industriels ; je voudrais que vous leur donniez quelques bons conseils et que vous leur indiquiez le moyen de tirer un meilleur parti des matériaux qu'ils emploient, de faire plus beau, sans faire sensiblement plus cher, afin qu'ils cessent de considérer l'art comme un luxe à proscrire absolument de leurs usines et de leurs fabriques.

Ce serait là, me semble-t-il, rendre service à toute une immense population, complètement sevrée aujourd'hui des sensations esthétiques qui devraient être, n'est-ce pas, l'apanage de tous. Ce serait, en sus, répondre aux vœux de tous ceux qui déplorent l'envahissement de nos sites par un affreux industrialisme et qui, comprenant qu'on ne peut enrayer ses progrès, seraient déjà bien heureux de lui voir revêtir un aspect plus avenant.

Pordonnez-moi, Monsieur le Directeur, la longueur de cette missive et veuillez agréer l'expression de mes meilleurs sentiments.

JOSEPH FALLOISE,
ingénieur.

Liége, 12 février 1906.

L'ÉGLISE PAROISSIALE DE VOSSEM.

En descendant le cours de la Voer, de Tervueren à Louvain, on trouve dans la vallée une série fort intéressante d'églises rurales anciennes. Telles les églises de Berthem, de Leefdael et de Sainte-Vérone.

L'église paroissiale de la petite commune de Vossem en est, malgré ses dimensions restreintes, l'une des plus remarquables. Elle est construite dans le même esprit et dans le même style roman que ses voisines, tout en présentant les caractères d'un âge un peu moins avancé.

A première vue, rien ne fait supposer

l'antiquité de ce petit monument. Il suffit de jeter un coup d'œil sur notre photographie pour s'en convaincre. En 1695, et peut-être avant cette date encore, l'édifice fut entièrement remanié. Toutefois les modifications n'ont pas été assez radicales pour empêcher la reconstitution des dispositions primitives.



ÉGLISE PAROISSIALE DE VOSSEM. Photo R. L.
VUE EXTÉRIEURE. ÉTAT ACTUEL.

L'église se compose d'une triple nef, sans transept, précédée d'un clocher carré et terminée du côté oriental par un chœur carré et une abside semi-circulaire.

Toute la construction est en grès blanc recouvert actuellement, même à l'extérieur, d'une épaisse couche de badigeon. Le clocher est, comme ceux de Berthem, Leefdael et Sainte-Vérone, une simple construction de plan carré sans aucun ornement ni moulure. Au-dessus du faîte de la toiture des nefs, il devient octogonal et il est couronné d'une flèche élancée. Du côté méridional, un escalier délabré, logé dans une tourelle ronde, conduit jusqu'au premier étage.

Telle que nous la voyons, cette tour ne rappelle plus que bien vaguement son état originel.

L'étage supérieur octogonal, ainsi que la flèche sont une ajoute d'époque postérieure, leur forme le prouve, ainsi que les matériaux : la maçonnerie est en briques. Ce qui enlève le moindre doute à ce sujet, c'est la présence, en dessous de cet étage octogonal, de quatre petites baies en plein cintre, dont trois sont bouchées, et qui éclairaient jadis l'étage des cloches, comme dans toutes les tours semblables. Au-dessus de ces ouïes, la tour était couverte d'un toit en pyramide à quatre versants.

Dans la façade de la tour, a été percée, au XVIIe siècle, une fenêtre qui remplace, sans doute, une simple meurtrière, car, quoi qu'elle éclaire actuellement le jubé, elle s'ouvrait primitivement dans le rez-de-chaussée, qu'on a divisé depuis en deux étages au moyen d'une plancher en bois pour permettre l'établissement du jubé.

Le rez-de-chaussée ancien avait, en effet,

une élévation considérable relativement à l'ensemble. Il est séparé de la nef par une grande arcade et couvert d'une belle voûte sur nervures qui date de l'époque de transition. Son extrados se présente entièrement comme celui d'une voûte d'arêtes et se rapproche même vaguement de la coupole. Les arcs formerets sont en plein cintre et les nervures servent uniquement de couvre-joints. Leur profil est simple : c'est un rectangle avec les deux arêtes inférieures chanfrenées. La clef de voûte a pour unique ornement la continuation de ce même chanfrein.

Actuellement, les trois nefs ne sont éclairées que par une seule rangée de grandes fenêtres à arcs surbaissés donnant dans les bas-côtés et l'église entière est couverte d'une toiture unique à deux versants. Cette disposition n'est pas primitive et l'église avait, à l'origine, une rangée de fenêtres supérieures éclairant directement la nef principale. On reconnaît vaguement la trace de ces fenêtres à l'intérieur, dans des crevasses du plâtrage sous la voûte ; mais dans les combles de l'édifice on retrouve toutes les



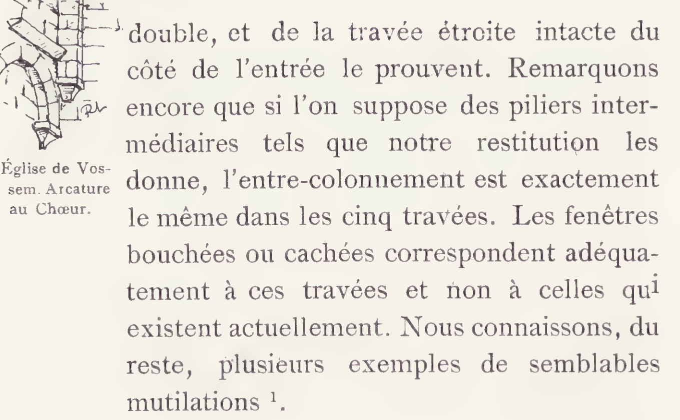
ÉGLISE PAROISSIALE DE VOSSEM.
LES CHARPENTES.

fenêtres absolument intactes, ce qui nous a permis d'en faire le relevé exact. Ces fenêtres sont étroites, peu élevées et s'ébrasent à l'intérieur et à l'extérieur. On retrouve, d'autre part, en dessous du crépissage, dans le mur méridional, le tracé des anciennes fenêtres bouchées des bas-côtés. Elles sont plus petites encore que celles de la grande nef.

A l'intérieur, l'église est portée sur des piliers carrés, enterrés de toute la hauteur de leur piédestal et inégalement distancés. La première travée, très petite, est formée par une arcade en plein-cintre, tandis que les autres, qui ont plus du double de largeur, ont leurs soutiens reliés par des ogives. Il est facile de voir que, ici encore, on est en présence d'un remaniement essentiel, effectué lors de la construction des voûtes à la fin du XVIIe siècle. Pour simplifier cette opération, on a abattu quatre piliers, et l'on a réuni les autres par des arcs plus grands, ce qui donnait dans la grande nef deux travées presque carrées et faciles à voûter. Il ne saurait y avoir de doute à cet égard. La présence des fenêtres supérieures, en nombre



ÉGLISE PAROISSIALE DE VOSSEM.
LES CHARPENTES.

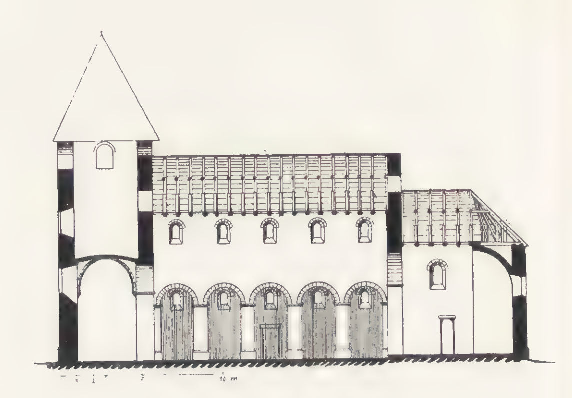


Église de Vossem. Arcature au Chœur.

double, et de la travée étroite intacte du côté de l'entrée le prouvent. Remarquons encore que si l'on suppose des piliers intermédiaires tels que notre restitution les donne, l'entre-colonnement est exactement le même dans les cinq travées. Les fenêtres bouchées ou cachées correspondent adéquatement à ces travées et non à celles qui existent actuellement. Nous connaissons, du reste, plusieurs exemples de semblables mutilations [1].

Actuellement, des voûtes sur nervures cachent l'ancien plafond plat de la nef. Ce plafond nous est, chose rare, conservé intact au-dessus des voûtes, de même que la charpente primitive de l'église, qui est d'un grand intérêt. Nous ne connaissons, en Brabant, qu'un nombre excessivement restreint d'églises romanes ayant conservé leur charpente originelle. Celle qui nous occupe se compose d'une suite de chevrons portant ferme, distants de 0m80 en chêne grossièrement équarri et de fortes dimensions.

Les fermes se composent d'un entrait qui forme en même temps poutre du plafond et sur lequel reposent les gîtes du plancher. Ces entraits s'appuyent sur les murs par l'intermédiaire d'une double sablière. La pente de la toiture est donnée par les deux chevrons se contrebutant à biseau sans faîtière et formant anciennement corniche saillante à l'extérieur. Ils sont reliés vers le milieu par des faux-tirants et consolidés à la partie inférieure par des contrefiches verticales. Sur ces chevrons étaient cloués directement les voliges du toit. Celles-ci ont été renouvelées lors de l'unification de la toiture. Aucun

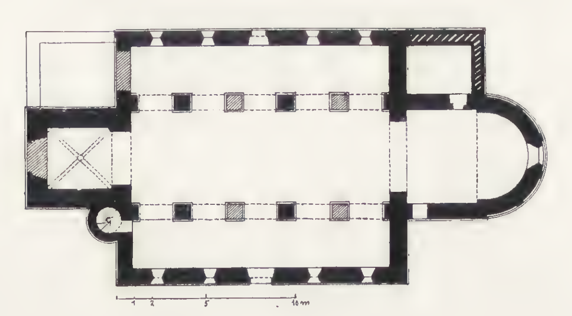


ÉGLISE PAROISSIALE DE VOSSEM. COUPE.

assemblage n'est à tenon et mortaise, tous sont à mi-bois dans l'une des pièces, laissant intacte la plus importante. Des chevilles très saillantes les consolident.

La basse nef septentrionale se continue à présent à côté du clocher, comme on peut le voir sur la photographie, mais cette disposition n'est pas originelle. Anciennement, une petite porte cintrée existait dans le mur nord. Vis-à-vis s'en trouve une autre, plus importante, également condamnée. C'étaient là primitivement les seules entrées, car la porte actuelle dans la tour n'est guère antérieure au XVIe ou XVIIe siècle.

Le chœur de Vossem se compose, comme



ÉGLISE PAROISSIALE DE VOSSEM. PLAN TERRIER.

Relevé et restitué par R. L.

1. Parc, Saventhem. Voir plus haut, p. 129 et 4e année, p. 65.

celui de Berthem, d'un presbytérium carré et d'une abside semi-circulaire, mais il est caché, en grande partie, par les sacristies. La sacristie méridionale est relativement récente, mais celle du nord est peut-être contemporaine de l'église. Elle présente à l'extérieur le même appareil que la nef et continue la plinthe de celle-ci. Elle communique avec le chœur au moyen d'une petite porte qui a gardé jusqu'à présent son battant primitif en chêne, orné d'une infinité de clous à grosse tête. Or, cette porte est une porte *intérieure ;* elle s'ouvre dans la sacristie. Le mur oriental de celle-ci présente une piscine exactement semblable à celle que nous trouvons à la chapelle très ancienne de Sainte-Vérone, à Leefdael. La sacristie qui est de plan rectangulaire est couverte par une voûte en berceau. Une chose nous empêche d'y voir un édicule tout à fait contemporain de l'église, c'est la présence d'une fenêtre bouchée dans le chœur, en dessous du toit de la sacristie. Le seul moyen de conciliation est de supposer que primitivement la sacristie était couverte d'une toiture à double versant, laissant libre la base de la fenêtre, mais comme la maçonnerie de la sacristie n'est pas reliée à celle du chœur, nous préférons y voir une ajoute un peu postérieure à l'église.

Le chœur de Vossem présente avec celui de Berthem cette différence qu'il a plus d'importance relativement à l'église. Tandis qu'à Berthem, le chœur n'est qu'une construction secondaire, ici il est à peu près aussi élevé que l'église. L'ancienne voûte du chevet du chœur a été démolie et exhaussée, de même que l'arc triomphal entre le chœur et la nef.

Pour le reste, ce chœur est une construction soignée. L'extérieur est décoré d'un soubassement qui se termine en moulure élégante et qui sert de base à une série de pilastres élancés, couronnés de tailloirs élé-



ÉGLISE PAROISSIALE DE VOSSEM.
ÉLÉVATION EXTÉRIEURE RESTITUÉE.

gants et reliés par des arcatures triples sur modillons. Ce motif de décoration se continuait, sans doute, aux murs extérieurs des nefs latérales, car on en retrouve les amorces dans l'angle sud-est. Ailleurs, il a été détruit par les remaniements.

La comparaison entre la photographie de l'église actuelle et la restitution que nous en donnons, et que nous croyons exacte, est un exemple frappant des mutilations désastreuses qu'une foule de nos vieilles églises rurales ont subies. On croit que nous n'avons plus d'églises romanes. Il en reste, au contraire beaucoup, mais il faut les retrouver sous l'accoutrement qui les défigure.

R. Lemaire.



ÉTUDE DE L'HISTOIRE DU VITRAIL.



LES vitraux du XIIIe siècle ressemblent sensiblement à ceux du XIIe, que nous avons analysés rapidement autrefois [1] ; ces deux époques sont les plus belles du vitrail.

Tandis que le dessin des personnages et la mise en scène des sujets subissent, de l'une à l'autre, certaines modifications, les procédés techniques de la peinture restent à peu près les mêmes. Aucune découverte nouvelle ne modifie le système de fabrication que nous avons décrit antérieurement ; le peintre verrier ne se sert toujours que du seul émail brun ou bistré, pour tracer ses contours et indiquer ses ombres. Les peintres verriers du XIIe siècle traçaient d'abord leurs premières ombres au pinceau et apposaient ensuite sur le tout une demi-teinte ou glacis léger ; une troisième couche plus intense venait enfin se placer à côté des ombres. Les différentes couches étant bien sèches, on y traçait, à la pointe, des hachures, pour laisser apparaître, par échappées, le verre dans toute sa pureté.

Ces opérations étaient longues ; elles nécessitaient au moins deux cuissons, pour permettre à l'artiste de continuer son travail sur une couche de couleur fixe, sans s'exposer à l'enlever par ses opérations subséquentes.

Cette pose de demi-teintes sur les vitraux du XIIe siècle augmentait leur valeur marchande par la complication du travail ; elle avait, de plus, une grande importance au point de vue de l'effet artistique.

Au XIIIe siècle, les verriers s'efforcèrent de simplifier ces opérations de peinture en réduisant le travail à une seule cuisson. La



figure ci-dessus explique cette simplification. Les demi-teintes sont placées à côté et sur les ombres, se fondant avec elles. Les bords des demi-teintes sont nettoyés au stylet ou à la pointe, les filets éclaircis n'ont plus cependant la pureté de ceux du XIIe siècle.

La nécessité de travailler plus rapidement pour couvrir les surfaces énormes des fenêtres du XIIIe siècle amena même les peintres

1. *Bulletin,* p. 233, IIIe année, 1903-1904.



verriers à négliger parfois complètement l'application de la demi-teinte. Nous en trouvons, notamment, un exemple dans une verrière de Tours.

Vers 1250, les artistes s'affranchissent déjà des types admis antérieurement. Le trait complète le dessin énergique formé par les plombs qui marquent les contours, mais un nouveau procédé plus expéditif remplace le modelé large, si puissant, des vitraux du XIIe siècle.

Étudiant cette différence de procédés à l'aide de modèles du plus haut intérêt, Viollet-Le-Duc s'exprime comme suit :

«Pour mieux faire saisir la différence d'exécution entre les vitraux du milieu du XIIIe et ceux du XIIe siècle, nous donnons une tête copiée sur un fragment de 1180 environ, qui se trouve compris dans la rose septentrionale de la cathédrale de Paris, et qui appartenait très probablement aux verrières de l'ancien transept commencé sous l'épiscopat de Maurice de Sully. Cette tête dépendait d'une verrière placée à une grande hauteur, destinée, par conséquent, à être vue de loin, et se détachant en plein sur le ciel. On voit comme les procédés employés par les peintres diffèrent dans les deux exemples ci-contre. De près, la tête A est d'une brutalité d'exécution qui dépasse tout ce qu'on pourrait oser en ce genre. Cependant, cette tête, vue à une distance de 10 mètres, se traduit par l'apparence B. Le verre employé est un pourpre clair bistré. Ce ton, dont le rayonnement est faible, produit, avec les ombres opaques qui y sont apposées, un effet singulier que nous laissons à expliquer aux savants compétents. Ces ombres, à distance, se fondent en gagnant sur les clairs minces et en perdant dans le voisinage des clairs larges. On peut se rendre compte de ce fait, en décalquant la tête A et en reportant ce décalque sur un verre de la nuance indiquée ci-dessus. On apposera ce





A) Vue de près.



B) Vue à distance.

TÊTE EXTRAITE D'UN VITRAIL DE LA CATHÉDRALE DE PARIS.

fragment contre une vitre, en ayant soin qu'il se détache sur la partie moyenne du ciel. A 4 ou 5 mètres de distance, déjà, les plombs ont disparu et se sont fondus avec les ombres ; les ombres du côté de fuite du masque ont influé sur la demi-teinte, la bouche est déjà modifiée. A 10 mètres de distance, l'apparence est exactement celle que donne l'image B. Ainsi le plomb qui dessine l'os maxillaire, compris entre les deux grands clairs de la joue et du cou, est réduit à un trait léger, tandis qu'il prend une grande largeur sous le menton, là où les clairs voisins ont peu d'étendue. De même, le plomb qui sépare les cheveux du front gagne sur celui-ci, et se change en une ombre portée, ce clair du front étant étroit. Une partie du clair des paupières se fond dans l'ombre des sourcils, de même que l'extrémité claire fuyante de la lèvre inférieure, tout entourée d'ombres, se fond entièrement dans cette ombre. Les demi-teintes aident à produire ces illusions, car si on les fait disparaître et qu'on se borne aux ombres opaques, l'effet n'est plus le même ; tous les clairs rongent les ombres, qui se réduisent simplement d'épaisseur et ne se fondent plus.

Il faut nécessairement que, dans le voisinage de l'ombre, le verre soit moins translucide, par l'apposition d'une demi-teinte, afin que la lumière rayonne avec moins de vivacité, ou que son rayonnement éclaircisse les ombres, sans leur faire rien perdre de leur largeur. Nous ne savons si les études récemment faites sur la lumière peuvent donner sur ces phénomènes des explications scientifiques, mais les expériences sont pour nous des démonstrations auxquelles chacun peut recourir. Il est certain que ces artistes tant dédaignés avaient acquis une longue pratique de ces propriétés lumineuses des verres colorés, et que, sous ce rapport, comme sous quelques autres, ils pourraient en remontrer à ceux qui, aujourd'hui, semblent faire si peu de cas de leurs œuvres. Voilà en quoi consistent ces *secrets perdus* de la peinture sur verre ; perdus parce qu'on ne prend pas la peine d'analyser les moyens et procédés employés par les anciens maîtres. » (VIOLLET-LE-DUC, IX, p. 418.)

Le lecteur voudra bien nous permettre, en présence de cette constatation d'un si haut intérêt, de citer un second exemple, peut-être plus étrange encore, du même phénomène de rayonnement des verres colorés vus à une grande distance.

Cette tête, provenant de l'église abbatiale de Saint-Remy, à Reims, et datant de la fin du XIIe ou du commencement du XIIIe siècle, témoigne également d'un talent et d'une science d'observation remarquables.

« Le masque est composé de huit morceaux pris dans un verre pourpre chaud. Les yeux sont coupés dans du verre blanc verdâtre ; les cheveux, dans un verre pourpre violacé. La couronne est jaune, avec pierres bleues et rouges. Elle est complètement couverte d'une teinte de grisaille et les clairs sont enlevés au style conformément au procédé du XIIe siècle. A la distance de 20 mètres, cette tête, d'une exécution si brutale (A), prend un tout autre caractère (B). Ce sont les traits d'un jeune homme à la barbe naissante. Le plomb qui, du coin de l'œil droit, rejoint l'aile du nez, disparaît entièrement en passant sur les grandes lumières et ne fournit qu'une

légère demi-teinte à ses points de contact avec les ombres. La touche violente du nez, du côté du clair, passe à l'état de demi-teinte, se perdant vers l'extrémité inférieure.



A) Vue de près. B) Vue à distance.

TÊTE DE ROI, EXTRAITE D'UN VITRAIL DE LA BASILIQUE DE ST-REMI, A REIMS.

Le sourcil de l'œil droit s'adoucit grâce au filet clair qui passe dans l'ombre. La bouche se modèle avec une douceur toute juvénile, ainsi que le menton. Quant à la couronne, elle semble, grâce à ces enlevures déliées, un joyau modelé avec la plus exquise délicatesse. » (VIOLLET-LE-DUC, IX, p. 422.)

En conformité des principes imposés par des lois physiques dont les peintres verriers du XIIe siècle avaient une si parfaite connaissance et dont les verriers du commencement du XIIIe siècle continuaient l'application habile, nous devons constater que les extrémités des membres sont amincies à dessein. Les doigts de la main sont écartés les uns des autres, séparés par la couleur noire ; l'effet produit à distance est identique à celui que nous venons de décrire à l'aide des figures précédentes.

Les figures suivantes suffiront à le démontrer.

Quoique l'examen plus attentif des verrières du XIIIe siècle nous force à constater plus de négligence, un travail plus insuffisant ou grossier, par suite de la hâte apportée à leur exécution, nous devons reconnaître cependant que tout est traité avec intelligence et sûreté ; chaque trait est bien en place et produit à distance l'effet voulu.

Jusque vers 1250, les artistes du XIIIe siècle manifestent surtout une tendance vers le naturalisme et l'effet dramatique dans le geste et l'expression de leurs personnages. Dès le milieu du XIIIe siècle, nous les voyons s'affranchir toujours davantage du lien qui rattachait leurs devanciers à l'art grec. Les



vêtements deviennent plus amples, ne sont plus comme mouillés et collés au corps, conformément au mode byzantin, dont nous avons trouvé de multiples applications en étudiant les verrières du XIIe siècle.

D'autre part, nous ne rencontrons plus cette grandeur majestueuse, ces expressions puissantes tout empreintes d'un grand sentiment religieux et symbolique, qui firent des œuvres antérieures des chefs-d'œuvre uniques. Ce progrès, ou plutôt cette a centuation de la décadence, fut plus rapide au centre et au nord de la Fance que dans l'est de la France et en Allemagne, où se maintinrent plus longtemps les traditions byzantines ; elle va en augmentant à mesure que nous nous approchons de la Renaissance. Le lecteur pourra s'en convaincre déjà en comparant les quelques verrières du XIIe et du XIIIe siècle publiées précédemment ici. L'écart n'est cependant pas encore assez sensible pour diminuer la valeur artistique des dernières.

⁂

Puisque nous abordons actuellement l'examen des personnages et sujets historiés du XIIIe siècle, il ne sera pas sans intérêt de s'attarder un instant aux règles ou formules sur lesquelles se basaient les artistes au XIIIe et au XIVe siècle, pour déterminer les proportions de leurs figures.

En examinant celles-ci attentivement, on constate que le geste est généralement exact et que les proportions sont justes, quand bien même l'œuvre est grossière; cette précision provient de l'emploi fréquent, au moyen âge, de formules géométriques que l'architecte Villard de Honnecourt nous a léguées dans son intéressant manuscrit.

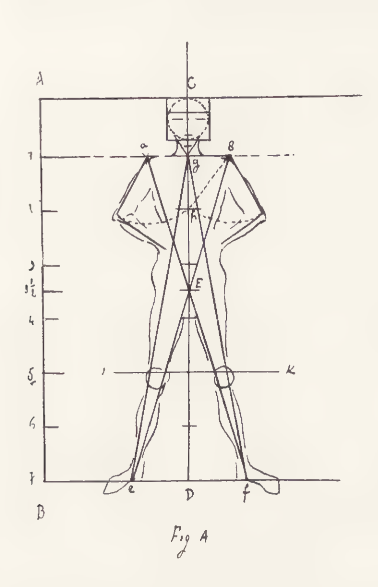
Cet ouvrage, vrai carnet de voyage d'un architecte du XIIIe siècle, débute par ces lignes, qui témoignent de l'esprit chrétien des artistes de cette époque : « Villard de Honnecourt vous salue et prie tous ceux qui travailleront aux divers genres d'ouvrages contenus en ce livre de prier pour son âme et de se souvenir de lui, car dans ce livre on peut trouver grand secours pour s'instruire des principes fondamentaux de la maçonnerie et de la construction en charpente. Vous y trouverez aussi la méthode pour dessiner au trait, selon que l'art de géométrie le commande et l'enseigne. »

Quoique Villard de Honnecourt ne soit pas un des maîtres les plus marquants de son époque, ses croquis relatifs aux proportions humaines eurent une grande influence sur les compositions des imagiers du XIIIe et du XIVe siècle. D'après ces croquis, tous les mouvements du corps humain et des animaux se déterminent exactement par certaines formes géométriques. L'artiste de génie pouvait s'en passer; elles l'empêchaient cependant de commettre des fautes dans des cas difficiles.

Viollet-Le-Duc reproduit quelques-unes de ces figures dans son Dictionnaire d'architecture (au mot Sculpture) et décrit ces proportions.

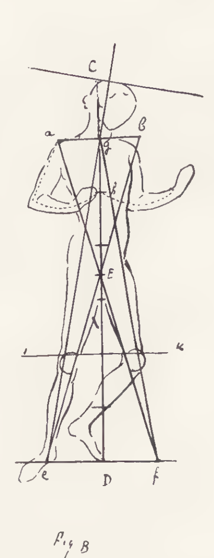
« Une sorte de canon, reproduit grossièrement par Villard, semble admis. Le rectifiant, comme proportions, à l'aide des meilleures statues, et notamment celles placées à l'intérieur de la façade occidentale de la cathédrale de Reims, nous obtenons la figure A. La ligne AB, hauteur totale de la figure humaine, est divisée en sept parties. La partie supérieure est occupée par la tête et le cou dégagé des épaules. Soit C D l'axe de la figure, la ligne a b est égale aux 2/9 de la hauteur A B. Le point E étant le milieu de la ligne C D, on fait passer deux lignes,

a f, b c, par ce point E ; du point g deux autres lignes, g e, g f, sont tirées. La ligne b h donne la longueur de l'humérus; le haut la rotule est sur la ligne i k. La longueur

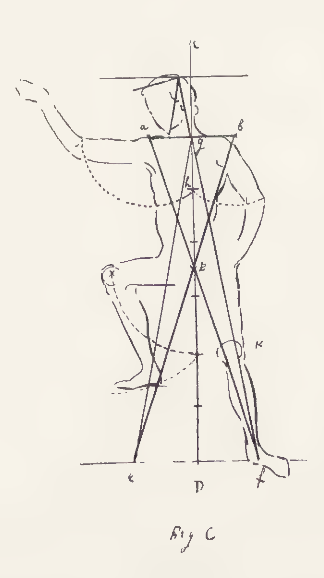

Fig A

du pied est égale aux 5/9 d'une partie. Les masses du canon étant ainsi établies, voici comment procèdent les imagiers pour donner des mouvements à leurs figures, lorsque ces mouvements ne se présentent pas absolument de profil :

« Premier exemple (fig. B) : il s'agit de faire porter la figure sur une jambe. La ligne g e, du canon (fig. A) est verticale, dès lors l'axe géométrique de la figure est incliné de g en D (fig. B). Le mouvement des épaules, du torse, suit cette inflexion. L'axe de la tête et le talon de la jambe droite se trouvent sur la verticale. Une figure doit-elle monter (fig. C), l'axe de la figure est vertical et le talon de la jambe droite relevée se trouve sur la ligne inclinée b e, tandis que la ligne du cou est sur la ligne g f; dans ce mouvement, le torse conserve la verticale. L'exemple (fig. D) fait voir, toujours en conservant le même tracé géométrique, comment une figure peut être soumise à un mouvement violent. Le personnage est tombé, il se soutient sur un genou et sur un bras; de l'autre bras, il pare un coup qui lui est porté ; la tête est ramenée sur la verticale. D'ailleurs, la figure géométrique engendre ce mouvement comme les deux premiers.


Fig B

» Voulons-nous précipiter davantage ce dernier mouvement, nous obtenons la fig. E. Maintenant la cuisse gauche sur la ligne c f, force nous est, pour trouver la lon-


Fig C

gueur de la jambe gauche (le sol étant horizontal), de ramener le talon en L, ce qui est

parfaitement dans le mouvement. Dans ce dernier exemple, la ligne a f est horizontale. Il est clair que, en adoptant ces méthodes pratiques, tous les membres des figures

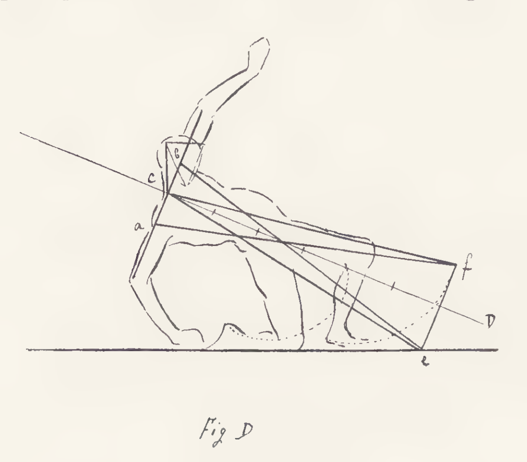


Fig D

devaient se développer en géométral, sans raccourcis. Mais c'est que, dans la sculpture monumentale, dans les reliefs destinés à être placés loin de l'œil, la vivacité du geste, sa netteté ne peuvent être obtenus qu'à la condition d'adopter le géométral. Il en est ainsi dans la grande peinture, dans les vitraux. Les Grecs, au commencement de leur plus belle époque, procèdent de la même manière, et les personnages des métopes du Parthénon, des frises du temple de Thésée sont tracés d'après ce principe.

» Examinons les dessins qui décorent les vases grecs, et nous verrons que les artistes de l'antiquité employaient certainement des méthodes analogues à celles que nous présentons ici. Villard de Honnecourt trace des figures avec des mouvements entièrement de profil, qui sont obtenus par des procédés géométriques : entre autres, un batteur en grange, dont l'attitude est d'une exactitude parfaite ; un chevalier chargeant, d'un mouvement très juste, des lutteurs, une femme ayant un genou en terre, etc. Nous le répétons, ces méthodes ne pouvaient qu'empêcher des écarts ; elles n'étaient point une entrave pour le génie, qui savait bien ou s'en affranchir, ou en trouver de nouvelles. C'était un moyen de conserver le style monumental dans la composition des sculptures, d'obtenir la clarté dans l'exécution, deux qualités passablement négligées depuis le XVI[e] siècle. » (VIOLLET-LE-DUC XIII, p. 264.)

Ces indications si intéressantes trouvent fréquemment leur application dans les figures que nous aurons l'occasion de présenter au cours de notre étude ; le lecteur voudra donc bien nous pardonner cette digression.

⁂

Les verrières du XIII[e] siècle présentent encore un très grand intérêt, par rapport aux mœurs, aux costumes, armes et ustensiles de l'époque ; elles constituent de véri-

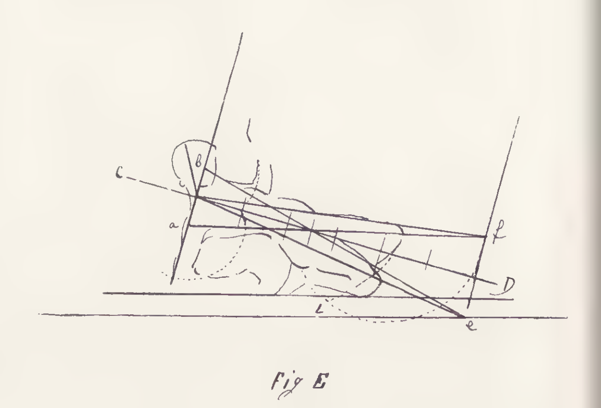
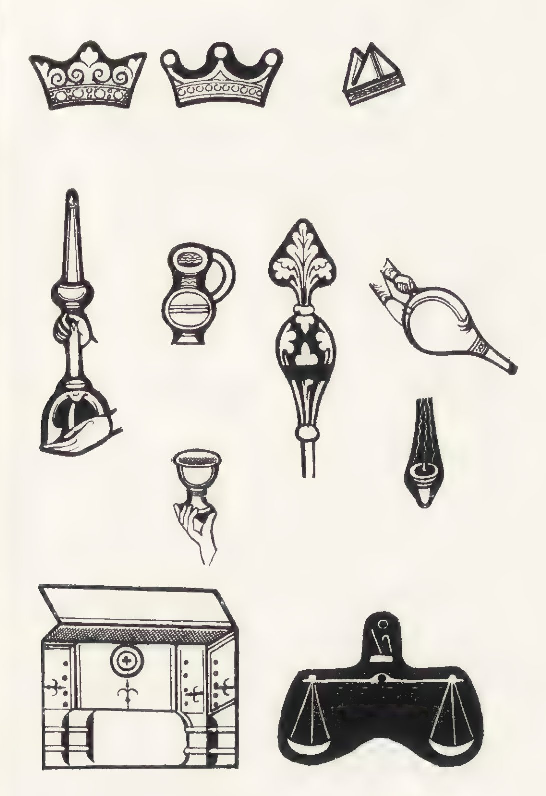


Fig E

tables mines pour l'étude de l'histoire du costume, des armes, des joyaux et de tous les ustensiles de la vie habituelle au XIII[e] siè-



USTENSILES RECUEILLIS
AUX VITRAUX DU XIII[e] SIÈCLE.

cle. Nous nous contenterons d'en reproduire quelques-uns.

Il est à remarquer que, si les peintres-verriers du XIII[e] siècle tendent à se rapprocher du naturalisme, tout en respectant les règles imposées par l'art du vitrail, pour être rationnels, ils écartent toujours toute perspective de leurs représentations.

Le maintien de ce principe, nécessaire au vitrail, montre que la décadence ne s'opéra que bien lentement, que les artistes du XIII[e] siècle comprenaient parfaitement les principes qui avaient fait toute la splendeur des œuvres antérieures et qu'ils tenaient à y rester attachés.

Nous pouvons le constater encore par ce fait, que les motifs architecturaux entourant les figures se confondent presque avec ceux que nous trouvons dans les verrières du XII[e] siècle. Ces parties sont généralement simples comme dessin et peu importantes ; le plus souvent, ce ne sont que des indications conventionnelles, renseignant le spectateur sur l'endroit où se passait la scène. A la fin du XIII[e] siècle, elles prennent une importance beaucoup plus grande. Primitivement toute l'activité des artistes verriers se concentrait sur le sujet à représenter, leur but étant avant tout d'instruire ; aussi devons-nous trouver rationnel qu'ils aient donné peu d'importance aux parties architecturales et ornementales des verrières. La coloration neutre de ces parties tendait elle-même à donner plus d'éclat aux représentations sur lesquelles l'artiste voulait fixer toute l'attention du spectateur [1].





FRAGMENTS D'ARCHITECTURE.

1. *N. D. L. R.* La véritable raison nous paraît être dans le but décoratif essentiel au vitrail. Voy. E. Gevaert, *Le vitrier d'art à Bruxelles*, p. 6.

Les époques ultérieures ne manifestent plus ce souci, les parties architecturales prennent un développement énorme, exagéré, fait que nous venons de constater déjà, dès la fin du XIIIe siècle.

L'attachement au caractère primitif se manifeste dans les ornements tirés de la flore, tout autant que pour l'architecture, tandis que les figures indiquent clairement une transition. Ce fait est surtout sensible dans certaines verrières de Saint-Cunibert à Cologne, et à Heimersheim, en Allemagne.

(A suivre.)

ÉTUDE DES TERRAINS AU POINT DE VUE DE LA CONSTRUCTION DES ÉDIFICES [1].

En général, on n'effectue, pour la construction des édifices, que des sondages à une profondeur relativement peu considérable.

En effet, il est à remarquer que :

1° Les sondages « ne portent que sur de faibles profondeurs, car, sauf dans le cas assez rare de la construction d'un tunnel, il n'est guère de tranchée qui atteigne une trentaine de mètres, et on demeure presque toujours bien au-dessous de cette cote ;

» 2° Il est rarement nécessaire de traverser des couches dures, et, dans l'étude des fondations des ouvrages, on n'a même jamais à percer une assise rocheuse, car dès qu'une pareille assise est atteinte, le travail est terminé ; c'est précisément elle dont on se proposait de trouver la profondeur [2]. »

Il y a lieu de considérer trois cas :

Premier cas. « S'il s'agit de chercher un fond solide à une profondeur qui ne dépasse pas 2 mètres, on peut, à la rigueur, se contenter d'une tige rigide [3]... »

On creuse un trou peu profond, puis on y enfonce la sonde à coups de maillet ou par rotation.

« Cette sonde (voir fig. 1) se compose d'une barre de fer ronde ou carrée, amincie en pointe à sa partie inférieure et portant en divers points des barbelures garnies de suif, qui ramènent de la terre à la surface et donnent ainsi quelque idée de la nature des couches.

« On juge de la cohésion et de la dureté du terrain par la facilité plus ou moins grande avec laquelle la barre pénètre dans le sol [4]. »

On retire la sonde « en la faisant tourner au moyen d'un levier qui passe dans un œil percé près de la tête de la tige [5] ».

Second cas. Le sondage doit s'effectuer à environ 7 à 8 mètres de profondeur.

1. Voir plus haut, p. 40.
2. A De Bauve. *Procédés et matériaux de construction*. Tome Ier, p. 51.
3. De Bauve, *op. cit.*, p. 51.
4. L. Barré, *Memento de l'architecte*, p. 490.
5. Combaz, *op. cit.*, p. 102.

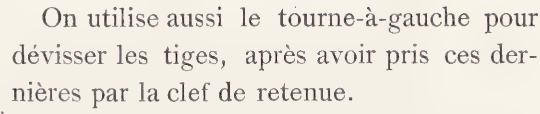


Fig. 1.
Sonde ordinaire.

Pour opérer un pareil sondage, il faut substituer à la tige barbelée « une tarière d'un diamètre égal ou même un peu plus grand que celui de la tige. (Voir fig. 2.)

» En général, cette tarière permet de descendre dans le terrain par un mouvement de rotation et, en la retirant, de ramener successivement au jour les produits de l'excavation [1]. »

Cette tarière est munie d'une tige dite porte-outil.

Outre cette tige, il en faut une série d'autres ayant environ de 1 m. à 4 m. de hauteur et qui s'assemblent à l'aide d'un pas de vis ; cet assemblage est le meilleur, car les assemblages à goupilles ou à clavettes ne sont pas sûrs et, de plus, ils dégradent le trou de sonde.

On désigne ces tiges sous le nom d'allonges et tiges de sonde. (Voir fig. 3.)

Outre la tête de sonde, il faut aussi que le sondeur se procure une clef de retenue.

« Cette clef sert à soutenir l'appareil entier, chaque fois que l'on visse ou que l'on dévisse une nouvelle tige ; sans elle on risque de voir fréquemment la sonde retomber au fond du trou [2]. » (Voir fig. 4.)

Pour manœuvrer la sonde, on utilise un appareil désigné sous le nom de *tourne-à-gauche,* placé à l'extrémité de la tête de sonde.

On utilise aussi le tourne-à-gauche pour dévisser les tiges, après avoir pris ces dernières par la clef de retenue.

Quand le tourne-à-gauche est manœuvré par deux hommes qui lui impriment un mouvement de rotation, il est double et porte alors le nom de *manche de manœuvre.* (Voir fig. 5.)

« Il va sans dire que le trou de sonde est compris entre deux madriers appliqués sur le sol et destinés à soutenir la clef de retenue, et qu'il faut protéger également le sol par un revêtement en planches afin d'éviter une compression des terres qui boucheraient le trou [3]. »

Il faut toujours prendre la précaution de graisser les vis.

On peut, à l'aide de ces instruments, descendre jusqu'à 10 m. dans les terrains tourbeux, vaseux, marneux. Pour des terrains plus compacts, afin de les délayer, on jette un peu d'eau dans le trou de sonde.

« Dans les terrains sableux, on devra jeter, avec l'eau, des boulettes d'argile que la tarière délayera et qui serviront à lisser et à consolider les parois du trou de sonde. »

Il faut toujours opérer plusieurs sondages pour s'assurer de la nature du sol, et cela est d'autant plus indispensable que la sonde peut rencontrer un obstacle, par exemple un caillou, que l'on brise à l'aide d'un

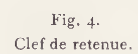


Fig. 4.
Clef de retenue.

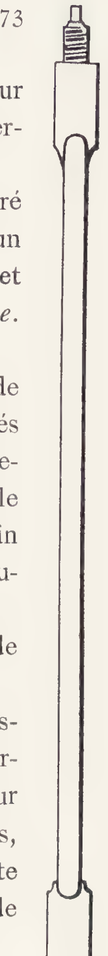
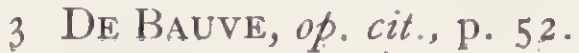


Fig. 3.
Tige de sonde.



1. Combaz, *op. cit.*, p. 102
2. De Bauve, *op. cit.*, p. 52. (Voir fig. 4.)
3. De Bauve, *op. cit.*, p. 52.
4. *Ibidem.*

trépan. Outre ces divers ustensiles, il faut encore que le sondeur ait à sa disposition une petite *chèvre* à trois pieds appelée *cabre* ou *bique*. Cette chèvre sert à placer et à retirer la sonde ainsi que les tiges.

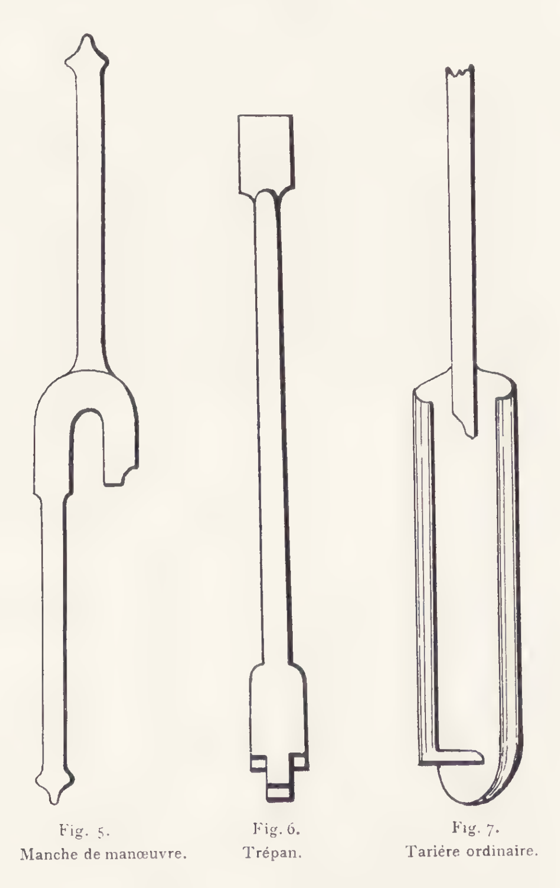


Fig. 5. Manche de manœuvre. Fig. 6. Trépan. Fig. 7. Tarière ordinaire.

Troisième cas. Pour des profondeurs considérables, en général 20, 25 à 30 m., on procède en principe de la façon que nous avons indiquée, mais l'outillage du sondeur doit être plus complet.

En somme, les outils de sonde sont de deux catégories : les *trépans* et les *tarières*.

Le trépan est un casse-pierre qui agit par percussion sur le roc ou le caillou. On le laisse tomber dans le trou de sonde, mais « la hauteur de chute doit diminuer et la rapidité des coups augmenter avec la dureté de la roche »[1]. (Voir fig. 6.)



Fig. 8. Tarière à mouche rubannée.

Les tarières sont de trois espèces : la tarière ordinaire, la tarière à mouche rubannée et la langue américaine.

La *tarière ordinaire* est constituée de trois parties :

1° La langue ou mouche, qui est tranchante et concave ; c'est elle qui attaque le terrain ;

2° Le *demi-cylindre,* dans lequel l'échantillon de terrain est refoulé ;

3° Le *talon,* qui « s'oppose quand on remonte la tarière, à la chute des matières qui s'y trouvent entassées. »

« Il est à remarquer que le bec de la mouche est excentré, sans quoi, il pivoterait sur les cailloux au lieu de les attaquer et de les déplacer[2]. » (Voir fig. 7.)

La *tarière à mouche rubannée* est, dans son ensemble, semblable à la tarière ordinaire, sauf que la mouche est rubannée ; c'est l'intermédiaire entre la tarière ordinaire et la langue américaine. (Voir fig. 8.)

La *langue américaine* est une espèce de vrille à mouche. (Voir fig. 9.)

On utilise les deux premières espèces de tarières dans les terrains rocheux tendres, terreux, dans les argiles, les marnes et les terrains gras.

1. De Bauve, *op. it.*, p. 53.
2. *Ibidem.*

La langue américaine s'emploie surtout dans les terrains secs graveleux.

La tarière à mouche rubannée et la langue américaine peuvent agir par percussion et par rotation ; il n'en est pas de même de la tarière ordinaire.

L'emploi de la langue américaine est expéditif, mais peut donner lieu à des accidents.

On enlève les détritus à l'aide des *cuillers à boulet* ou *à soupape*. (Voir fig. 10.)

Il suffit d'enfoncer ces instruments dans le trou de sonde. Les détritus entrent dans le tube et leur poids ferme automatiquement le clapet ou boulet.

Enfin, si une rupture se produit, on retire la sonde par des appareils spéciaux désignés sous le nom de *caracole* et *cloche-à-vis*.

Quand le terrain est ébouleux, il faut nécessairement tuber le trou de sonde.

Les tubes sont formés de tôles minces, ils sont assemblés à l'aide de manchons et de rivets. « Ils descendent d'eux-mêmes à mesure que se fait l'approfondissement ou bien on aide à l'enfoncement en agissant par percussion [1]. »

La sonde-outil doit nécessairement avoir un diamètre inférieur à celui du tube.

Quand on procède à un sondage, il est indispensable de mesurer très exactement les longueurs des appareils utilisés : de cette façon, on se rend compte très facilement de leur enfoncement. Pour chaque trou de sonde on dresse un tableau de sondage et l'on y indique le niveau d'eau. La comparaison des tableaux fera connaître l'allure générale des terrains rencontrés.

M. DE LA CROIX,
Ingénieur-architecte.

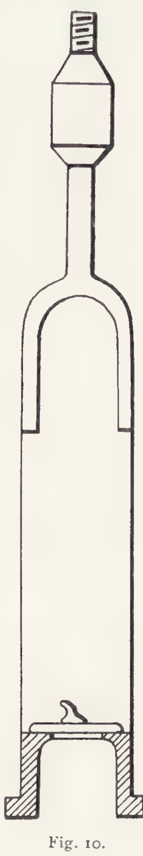


Fig. 10.
Cuiller à soupape.

1. DE BAUVE, *op. cit.*, p. 55.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A ANDERLECHT.

LE CHŒUR ET LE PORCHE LATÉRAL de l'église Saint-Pierre seront ornés, dit-on, de trente statues, en pierre d'Euville, dues au ciseau de M. Floris De Cuyper.



A LAEKEN.

L'ARCHITECTE ALLEMAND VON SCHMIDT a remanié et complété les plans qu'il avait primitivement arrêtés. Il prévoit la construction d'un campanile et de deux porches latéraux qui, dans leur ensemble, dit-on, rappellent les porches du Sablon.

A COURTRAI.

LE CAMPANILLE DE L'HOTEL DES postes, des télégraphes et des téléphones de cette ville s'achève et on travaille activement à l'aménagement intérieur. Nous analyserons cet important édifice en détail après son achèvement complet, mais nous tenons à constater, dès à présent, que l'aspect général satisfait les plus difficiles. L'architecte, M. Langerock, le sculpteur, M. van Uytvanck, et les entrepreneurs, MM. Gobin et de Kuyper, se sont acquittés consciencieusement de leur tâche.

Le public attend avec impatience le jour de

l'inauguration et les employés soupirent après l'instant où ils pourront prendre possession des locaux, dans lesquels l'air et la lumière leur seront octroyés à profusion et où l'espace nécessaire pour l'accomplissement de leur service ne leur fera pas défaut.

Pour le moment, nous nous contenterons d'attirer l'attention du visiteur sur l'heureuse proportion et la savante harmonie des lignes architecturales, sur l'intéressante et chatoyante polychromie obtenue par la couleur même des matériaux mis en œuvre, sur l'aspect de sereine solidité, sur le goût et la parfaite compréhension des exigences de la sculpture monumentale.

Les Courtraisiens sont, à juste titre, fiers de l'édifice et ils disent à qui veut l'entendre que l'architecte a subi incontestablement l'influence de l'ordonnateur, du maître des travaux, l'honorable ministre des chemins de fer, dont le goût éclairé a doté sa ville natale d'un vrai chef-d'œuvre. A. v. H.

⁂

L'ON MET LA DERNIÈRE MAIN AU monument commémoratif de la bataille des Éperons d'or dû, comme on sait, au sculpteur De Vreese.

L'immense monument a pris, peu à peu, sous le ciseau de praticiens émérites, les formes rêvées par son auteur.

Au pied du socle gît l'orgueilleux Robert d'Artois, abattu par le goedendag de nos fiers communiers, et écrasé en partie par le cadavre de son cheval.

Les bas-reliefs qui ornent le piédestal sont impressionnants et grandioses; nous préférons celui représentant les adieux d'un Flamand à sa femme et à son enfant. La figure de cet intrépide champion de la liberté reflète une décision calme et réfléchie; l'amour de la patrie brille dans ses yeux tandis que l'amour conjugal et le souci paternel s'extériorisent sur ses lèvres qui s'avancent pour le baiser d'adieu.

Il est à prévoir que le monument sera terminé pour le jour anniversaire de la bataille (11 juillet) : il ne reste plus guère qu'à couler la statue géante de Notre-Dame de Groningen, qui, ainsi qu'on le sait, surmontera le piédestal et le socle en petit granit dont nous venons de dire un mot. A. v. H.

⁂

ON SAIT QUE LES TOURS DU BROEL — si pittoresques et si intéressantes pour l'étude de notre architecture militaire — sont reliées par un pont construit en même temps que la plus récente des deux, en 1411.

La « Broelbrug » serait un monument archéologique de haute valeur, si elle nous était conservée intacte. Mais ses arches ont été défoncées par les sapeurs de l'armée de Louis XIV ; il ne reste de l'ouvrage primitif que les culées et les piles intermédiaires.

Le Cercle historique et archéologique de Courtrai n'en a pas moins cru devoir plaider énergiquement le maintien du pont menacé, tout spécialement depuis un an ou deux, par les projets de l'Administration du génie civil. Deux études du baron Joseph Bethune furent insérées dans son Bulletin [1] et divers vœux furent émis pour voir conserver le plus connu, le plus populaire des monuments de Courtrai.

Ces efforts, à ce que nous apprenons aujourd'hui, n'ont point abouti. L'Administration des Ponts et Chaussées a jugé — pour des motifs qu'un profane peut difficilement discuter — que l'antique pont faisait obstacle à la navigation et arrêtait l'évacuation des eaux de la rivière La Commission royale des Monuments s'est rangée à cet avis. La condamnation est donc sans appel.

L'Administration, il faut lui rendre cette justice, n'a pas voulu faire œuvre de vandalisme : elle s'est même conformée au vœu qu'émettait subsidiairement le Cercle archéologique, pour le cas où le maintien du pont fût impossible. Elle laissera donc, nous assure-t-on, subsister les culées anciennes, les reliant par une arche tracée sur le modèle des ponts contemporains, que Bruges a gardés.

[1] Première année, n° 6; seconde année, n° 1.



Cl. de la Société Archeol. de Courtrai.

LE PONT DU BROEL, A COURTRAI.

Mais les piles, caractéristiques de l'art constructif du moyen âge, mais la triple arche, si bien patinée par le temps, disparaîtront à jamais !

Le cachet esthétique propre au monument ancien sera perdu en même temps et l'aspect des vénérables tours n'y gagnera pas. S'il faut nous résigner à ce sacrifice qu'exige le génie civil moderne, nous pouvons cependant nous consoler un peu à la pensée de ne pas voir ce joli recoin de Courtrai gâté par un pont ultra-moderne, ainsi qu'un journal l'a annoncé. Souhaitons enfin que l'Administration, ainsi qu'elle l'a fait espérer, confiera la confection du travail nouveau à un architecte respectueux des traditions médiévales et capable autant que désireux de mettre le pont du xxe siècle en harmonie avec les tours du xve.



A GAND

LA GILDE DE SAINT-JOSEPH ET DE SAINT-LUC VIENT DE DÉCIDER qu'une exposition de travaux de ses membres aura lieu, vers le mois de septembre prochain, dans les vastes locaux nouvellement construits de l'Ecole Saint-Luc, rue des Sœurs Noires.

Nous ne pouvons qu'applaudir à ce projet et lui souhaiter un franc succès. Il répond absolument à la manière de voir du Bulletin, qui estime que les sincères praticiens de l'art appliqué n'usent pas assez des moyens de propagande mis à leur portée. Leur modestie habituelle est, sans doute, un des plus beaux ornements de leur caractère ; elle dénonce du reste le vrai talent, l'étude sérieuse et le travail consciencieux, autant que le succès tranquille qui récompense toujours les capacités et les efforts. Mais cet effacement volontaire fait le jeu d'un grand nombre d'entrepreneurs intéressés et de critiques tendancieux. A coups de tam-tam et de grosse caisse, les uns absorbent l'attention du public à leur avantage, les autres ne brûlent l'encens que si le vent emporte la fumée vers les premiers et ils tiennent soigneusement le boisseau sur les vrais mérites. Somme toute, la faute en est un peu à ceux-ci.

Nous ne leur demandons pas d'échanger les vertus solides et les agissements honorables, qu'ils ont pratiqués jusqu'à présent, contre des qualités superficielles et des procédés clinquants et cliquetants ; nous souhaiterions seulement les voir se produire avec modération, mais avec hardiesse devant le grand public. S'ils estiment que leur intérêt personnel n'en tirera pas grand profit, ils peuvent être assurés que leurs principes artistiques feront des progrès considérables. C'est une question de justice qui est en jeu.

Nous voudrions voir les œuvres de ces artistes publiées dans les revues et les livres, étalées dans les expositions, disputant partout le rang qui leur revient : le premier.

Que d'avancement en résulterait dans la vulgarisation des idées ; que de progrès dans l'application des principes, car l'émulation est capable de bien des merveilles ; que de profits, enfin, qui sont aujourd'hui perdus, récompenseraient les efforts d'un chacun.

Si les publications et les expositions ont suffi à créer des réputations surfaites ou usurpées, que ne peuvent en espérer des hommes de valeur qui ne dédaigneraient pas ces moyens ?

Avouons qu'il y a là une réforme de notre esprit à faire.

La décision de la Gilde de Saint-Joseph et de Saint-Luc est peut-être un premier pas. A ce titre, nous l'offrons en exemple et nous en espérons beaucoup de bonnes conséquences.

E. G.

⁂

LES TRAVAUX DE DÉGAGEMENT de la Cuve de Gand se poursuivent avec activité.

Les démolitions en vue de l'élargissement de la rue de l'Étoile et de la construction du pont Saint-Michel sont en voie d'achèvement ; l'adjudication des travaux du pont précité est prochaine. Le bloc de maisons entre le beffroi et l'église Saint-Nicolas est entamé et aura bientôt disparu. Nous espérons que l'on réalisera le projet qui a été présenté dans la maquette que

nous avons analysée [1] et que l'on ne dégagera pas d'une manière trop complète le chœur de Saint-Nicolas. Nous croyons savoir que d'aucuns voudraient construire la sacristie de cette église dans la rue voisine dite Petite Turquie, sous le prétexte de ne pas offusquer la vue. Nos lecteurs auront pu juger d'après les photographies de la maquette que la cure et la sacristie trouveraient aisément place derrière ce chœur sans occasionner le moindre dam aux lignes générales des monuments.

A. v. H.

A BRUGES.

LA RESTAURATION DES FAÇADES intéressantes de maisons bourgeoises se poursuit avec méthode et par continuation avec la clause imposée du *non modificando*.

La ville vient d'accorder un subside de 500 francs pour la restauration d'une façade, quai du Miroir; un autre subside de 400 francs pour celle de la maison formant l'angle de la rue Haute et de la rue des Chevaliers.

Nous ne pouvons qu'applaudir à ces travaux si utiles à tous les points de vue.

A AMSTERDAM.

LE *OPMERKER* DE LA HAYE annonce qu'une reproduction en plâtre de deux pierres tombales, vient d'être offerte au musée d'Amsterdam.

Ces pierres se trouvent dans l'église réformée d'Abbenbroeck. La première, particulièrement intéressante à raison de la composition de son sujet, est placée sur la tombe de Boudewijn Albout, qui mourut en 1461. Ce personnage s'y trouve représenté armé et agenouillé devant l'image d'un saint patron. L'inscription porte : **Hier leit begrave bouwe albout die start int jaer ons heeren m c c c c ende l x i.**

L'autre pierre montre les armoiries de Claas van Abbenbroek (de la famille Hart van der Weert) et de son épouse Maria van Egmond van den Nijenberg. Elle date de 1640.

VARIA.

LA LIBERTÉ DE L'ART. J'ASSISTAIS, le 4 février, dans la grande salle de la Sorbonne, habituellement réservée à des discussions calmes ou à des enseignements scientifiques, à une séance d'un caractère différent, et qui se terminait, au grand scandale de l'immense majorité, dans le désordre et le tumulte.

Il s'agissait d'une manifestation dans laquelle quatre orateurs de caractère différent devaient, tour à tour, réprouver ces excès de la plume, du crayon ou de la scène que l'on a trop justement qualifiés d'outrages publics à la pudeur et de provocation à la débauche.

Que les entrepreneurs d'industries malpropres et malsaines, qui vivent de la pourriture qu'ils cultivent, aient trouvé des misérables pour venir hurler des injures à l'adresse du président et des orateurs, c'était naturel : ils défendaient leur ignoble gagne-pain. Mais que des artistes, parmi lesquels il en est qui ne manquent pas de talent, se soient joints à ces démonstrations odieuses, et que, sous prétexte de défendre l'art (car c'est là leur thèse), ils osent revendiquer pour l'ordure la plus éhontée la liberté d'offenser publiquement les yeux et les oreilles de la jeunesse et de l'enfance, c'est une monstruosité qui ne se peut vraiment excuser.

Voyons donc un peu ce que c'est que cette liberté de l'art au nom de laquelle se fait tout

1. Voir *Bulletin*, 4e année (1904-1905), p. 199.

ce tapage. Et, pour cela, demandons-nous d'abord ce que c'est l'art. Est-ce, comme ces messieurs paraissent le croire, l'habileté plus ou moins grande de la main par laquelle, au moyen du crayon, de la plume, de l'outil ou du pinceau, l'on arrive à reproduire des faits ou des scènes de la vie réelle : un ivrogne qui vomit, un assassin qui égorge ou un satyre et une bacchante ?...

L'art est une interprétation, une idéalisation des objets représentés, et il mérite d'autant plus son nom ; l'œuvre — écrit, description, gravure, peinture ou sculpture — est d'autant plus artistique que cette réalisation est plus vraie, plus sentie et plus élevée. Entre deux représentations du même objet ou de la même scène, d'une égale vérité peut-être au point de vue matériel, il peut y avoir un abîme au point de vue de l'art, et la supériorité ne sera pas celle des deux dont le réalisme sera le plus indiscutable : elle sera pour celle qui traduira ou trahira une pensée, un sentiment, un sentiment élevé surtout. L'une sera une leçon de vérité, de pitié, de générosité ; l'autre une image inerte et sans vie, ou, qui pis est, une provocation malfaisante à des pensée ou à des instincts bas et coupables. « Il y a des corps nus ! » criaient stupidement quelques-uns des prétendus artistes qui troublaient l'ordre à la Sorbonne, lorsque M. l'abbé Sertillange a fait allusion à la fresque de Puvis de Chavannes qui décore la salle. « Oui, aurait pu répondre, l'orateur, et ces corps nus sont de l'art, parce que leur nudité est chaste. Ils n'en seraient plus, tout beaux qu'ils soient, si, par quelque addition suggestive, par quelque indication à double sens, par quelque lambeau de vêtement provocateur, ils cessaient d'être nus, de leur nudité naïve et sacrée. » Les belles Vénus des grands artistes grecs ne sont pas impudiques ; les statuettes à demi habillées ou déshabillées de nos rapins et les petites dames des journaux illustrés, à commencer par les dégoûtantes séries de la « Vie parisienne », le sont précisément parce qu'elles sont vêtues tout juste de façon à faire songer qu'elles pourraient ne pas l'être. Ne parlez donc pas de l'art et de la liberté de l'art ; du moment où le reflet de l'idéal est absent, du moment, à plus forte raison, où l'intention malsaine apparaît, il n'y a plus d'art : il n'y a que du métier, et un métier déshonorant, qui déshonorerait l'art s'il en pouvait rester encore sous une main souillée.

Voilà, en substance, au moins, ce que j'aurais voulu, pour rester sur le terrain de l'art, entendre répondre à ces jeunes ou vieux manieurs de pinceaux ou d'ébauchoirs, qui se croient des artistes et qui prouvent, tout simplement, par la façon dont ils parlent de l'art, qu'ils ne se sont jamais douté de ce que c'est.

(D'après la *National.*) Frédéric Passy.

✠

LE 15 FÉVRIER 1906, S'EST ENDORMI dans le Seigneur, à l'âge de 85 ans, M. Jules Helbig, fondateur et vice-président de la *Gilde de S. Thomas et S. Luc*, vice-président de la *Commission Royale des Monuments*, directeur de la *Revue de l'Art Chrétien*. Par le pinceau et surtout par la plume, M. Helbig se distingua dans la lutte pour la cause de l'art chrétien et pour celle de notre art national. Survivant presque seul à ses compagnons, les vétérans des premiers, des courageux combats, il a trouvé dans son grand âge, la récompense de voir les immenses progrès de son idéal.

L'avenir, mieux que le présent, établira le bien inappréciable accompli par ceux qui se sont efforcés de réintroduire dans les arts les principes chrétiens. Jules Helbig participera de ce jugement de l'histoire. Il laisse, en attendant, le souvenir bon et aimable d'un catholique convaincu et d'un écrivain de talent. Outre de nombreux et remarquables articles de critique artistique, il a produit plusieurs ouvrages estimés autant que connus.

Nous recommandons son âme aux prières de nos lecteurs.



HABITATIONS OUVRIÈRES.

LA construction d'habitations est une des importantes questions qui doivent préoccuper, au plus haut degré, les personnes soucieuses de contribuer au développement moral et au bien-être matériel de la classe ouvrière.

Grâces à Dieu, notre pays ne reste pas en arrière à ce point de vue et les nombreux comités qui se sont constitués à la suite d'initiatives généreuses et hardies, rivalisent d'ardeur afin de pourvoir aux besoins incessants et croissants de la population. Une belle émulation anime leurs membres et l'on voit surgir de tous côtés des maisons confortables et hygiéniques dont le travailleur franchit le seuil avec joie, dans la certitude d'y trouver un repos mérité et salutaire au sein de sa famille.

Peut-être l'art a-t-il jusqu'ici pris une part trop minime dans l'érection des habitations de l'espèce; et l'art, ce rayon de génie qui vivifie la pierre, le bois, le fer, est cependant le facteur le plus puissant sinon pour produire, du moins pour maintenir et pour consolider l'attachement au foyer.

Certes, nous n'ignorons pas que, dans la construction des maisons ouvrières, l'on doit se consoler fréquemment des sacrifices consentis aux exigences d'une bourse trop peu fournie et s'estimer heureux lorsqu'on a pu ériger des habitations abondamment pourvues d'air et de lumière ; aussi, en parlant d'imprimer un cachet artistique à ces fondations humanitaires, ne visons-nous pas une décoration superflue, ni le luxe dans l'emploi de matériaux, mais bien le recours à des lignes rationnelles et proportionnées dans les façades, à une conception judicieuse et logique dans les parties constitutives. La beauté d'une œuvre d'art peut parfaitement se concilier avec la simplicité.

Nous entendons aussi préconiser l'ingérence de l'art dans l'agencement intérieur, dans le mobilier, dans les mille accessoires d'usage journalier et courant : n'oublions pas que les chaises, les tables les plus ordinaires seront revendiquées par l'art si les formes sont adéquates à la matière mise en œuvre, si les proportions raisonnées répondent à la convenance.

Sous ce rapport, il reste beaucoup à faire, et nos industriels auraient grand mérite à s'engager dans la voie de la confection du mobilier et d'autres objets utiles ou nécessaires au ménage ouvrier, dans lesquels, tout en excluant les idées de luxe et de décoration, ils auraient recours à l'aide précieuse et à l'inspiration des professionnels des métiers d'art.

Si, en ce qui concerne l'hygiène, la disparition de nombre de ruelles et d'impasses de nos grandes villes est un immense bienfait, la « haussmannisation » à outrance a cependant relégué l'ouvrier dans les faubourgs et dans les campagnes et, par là-même, a restreint encore le tempsque celui-ci peut consacrer à son foyer, à son repos.

L'idéal à réaliser en la matière consiste évidemment dans le transfert des usines à la

campagne, où elles pourraient être entourées d'un village constitué par les habitations des ouvriers qu'elles emploient.

En effet, on disposerait pour les maisons de tout ce que l'hygiène peut exiger ; l'air et la lumière y seraient répandus avec abondance ; les saines occupations de la culture rempliraient les loisirs des habitants ; en un mot, à la campagne, on pourrait réunir toutes les conditions voulues et surtout éviter la construction de ces blocs d'appartements, véritables casernes, foyers d'immoralité et de maladies, où la promiscuité des ménages ne contribue certes pas au relèvement de la classe ouvrière.

C'est ce qui a été compris par divers industriels, pères de leurs ouvriers, qui déjà ont suivi cette voie.



Le Royaume-Uni surtout offre de multiples exemples de ces agglomérations d'habitations ouvrières qui se sont rangées autour de l'usine et qui, en général, reflètent un cachet d'aisance, de gaieté et même d'art impossible à méconnaître ; tel est le village de *Bournville*, près de *Birmingham*, dont deux types de maisons sont représentés dans la planche coloriée ci-jointe [1].

Nous ne discuterons pas les façades au point de vue de la forme et des matériaux mis en œuvre ; nous ne nous arrêterons pas davantage à la description des plans, dans l'élaboration desquels il est tenu compte des divers désiderata d'une population ouvrière ou des besoins particuliers à des ménages plus ou moins nombreux.

Nous ne signalerons à l'attention que l'aspect attrayant et riant qu'a su donner l'architecte *Alexandre Harvey* à ces habitations où l'éclairage diurne a été réparti avec abondance et dont l'entourage champêtre charme les yeux et le cœur et soulève l'approbation de l'artiste et de l'hygiéniste.

Que nous sommes loin des monotones élucubrations de nos maîtres-maçons !



Quelques détails sur *Bournville* méritent d'être relatés.

Le village ne date guère que de l'année 1879 et doit sa fondation au philanthrope *George Cadbury,* fabricant de cacao, qui voulut doter ses ouvriers de maisons salubres et confortables ; son développement ne remonte cependant qu'à l'année 1897.

En 1900, *Cadbury* fit don du village à un « Trust » qu'il institua avec la mission de s'occuper de la construction et de l'entretien de maisons ouvrières, mais moyennant la condition expresse, dont il se réserva d'assurer l'observation, que le caractère spécial champêtre des habitations fût strictement conservé, que les prescriptions de l'hygiène fussent ponctuellement suivies, etc.

En 1900, *Bournville* comptait 350 de ces « cottages » (actuellement il y en a au moins 500 avec environ 2,500 habitants) et *Cadbury* y avait dépensé plus de 4,500,000 francs.

Le prix de revient des immeubles varie nécessairement beaucoup selon leur importance : il y en a avec ou sans étage, d'autres avec deux étages, etc. ; certaines

1. Cette planche est reproduite d'après *Moderne Bauformen,* par M. J.-H. GRADL ; librairie Julius Hoffmann, à Stuttgart.



D'après « Moderne Bauformen. »

ARCH. ALEX. HARVEY.

COTTAGES POUR OUVRIERS,
A BOURNVILLE.

maisons ont jusqu'à 5 et 6 chambres à coucher. Toutes, du reste, ont un jardin d'au moins 600 yards carrés, soit plus de 5 ares [1]. A. v. H.

CARRELAGE ANCIEN CONSERVÉ AU MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE L'UNIVERSITÉ DE LOUVAIN [2].

Il y a dix ans environ, M. Charles Vankerckhoven, de Louvain, en faisant enlever des déblais sous un plancher, trouva à 0m80 dans le sol un carrelage en briques de terre cuite émaillée. La maison dans laquelle il faisait cette découverte est située place Marguerite (anciennement rue des Juifs). Elle servait autrefois de synagogue aux juifs établis à Louvain [3].

M. Vankerckhoven abandonna ce carrelage à M. G. Helleputte, qui le fit transporter au Musée de l'Université. Le plan en avait été préalablement relevé par M. l'architecte Lenertz.

Les dessins qui accompagnent cette notice nous dispensent d'une longue description. Le pavement est divisé en compartiments carrés par des lignes diagonales de pavés noirs ; un pavé jaune marque leurs intersections. Ces compartiments sont remplis alternativement par des dessins à la grecque et par des dessins géométriques de formes et de couleurs variées. Un carré de dimensions beaucoup plus grandes occupe le centre. Une large bordure tricolore encadre le tout.

Les pavés sont de petites dimensions. Leurs formes dérivent toutes d'un carré initial de 0m06 de côté, divisé en deux ou en quatre par des perpendiculaires et des diagonales, comme l'indique la figure ci-jointe.

Ils sont de fabrication grossière. La terre en est rouge et les couleurs, aujourd'hui bien effacées, sont obtenues par des *engobes*, c'est-à-dire par de minces couches d'une terre spéciale intercalée entre l'émail transparent et le pavé lui-même. Ces couleurs sont : le noir, le jaune, le rouge-brun et le vert-jaspé. Les carreaux monochromes sont de loin les plus nombreux. Le carreau à incrustation jaune et rouge ne joue dans l'ensemble qu'un rôle très secondaire. Les quatre variétés retrouvées représentent : la rose, le lys, l'aigle et le lion.

La composition technique assez grossière et, d'autre part, si l'on tient compte de son exécution négligée, le caractère du dessin, notamment pour le lys et l'aigle, dénotent le XIVe plutôt que le XIIIe siècle. Nous trouvons d'ailleurs ici les éléments

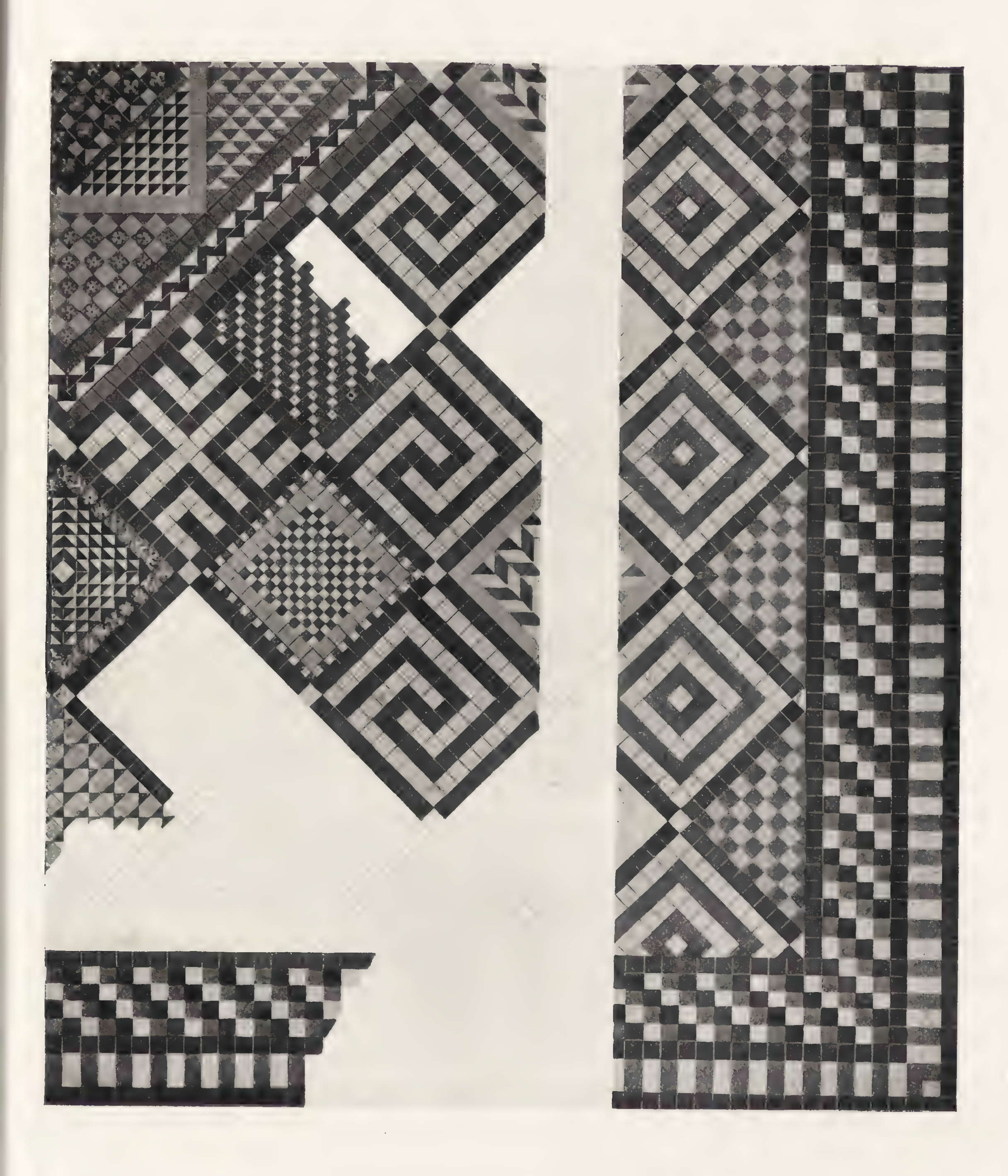
1 Le yard carré = 9 pieds carrés = 0 m² 8361.

2. Cette étude a été présentée au cours pratique d'archéologie chrétienne de M. Maere, professeur à l'Université catholique de Louvain.

3. Nous savons, grâce aux documents trouvés par Van Even (cf. *Louvain dans le passé et dans le présent;* Louvain, 1895, p. 198), que les Juifs occupaient une maison située près du parvis Saint-Pierre *(juxta atrium S. Petri)*, au moins dès les premières années du XIVe siècle.



PAVEMENT ANCIEN A LOUVAIN.
RELEVÉ DE L'ENSEMBLE.



PAVEMENT ANCIEN. FRAGMENT REPRÉSENTANT ENVIRON LE QUART DE L'ENSEMBLE.

de deux époques. Les dimensions restreintes des matériaux, leurs couleurs, la prépondérance des carreaux monochromes nous reportent à la fin de la période romane. D'autre part, le carreau incrusté appartient à la période gothique; mais, tandis que, dans notre cas, il ne tient que très peu de place, plus tard, et en France notamment, dès le XIII[e] siècle [1], il prend une importance plus grande et, le plus souvent, un dessin unique recouvre à la fois quatre et même seize carreaux. Ce n'est donc guère en deçà du commencement du XIV[e] siècle que nous devons chercher l'origine de compositions semblables à celle de notre pavement [2]. Il est d'ailleurs probable que ces carrelages, composés d'éléments très simples, sont restés longtemps en usage.

PAVEMENT ANCIEN. DÉTAILS. Éch. 50 p. c.
CARREAUX HISTORIÉS

La pénurie de documents semblables en Belgique donne au pavement de Louvain une certaine valeur. Parmi les œuvres similaires existant encore, il faut citer, en premier lieu, le carrelage découvert à Gand en 1879 dans les locaux de l'Athénée, autrefois refuge de l'abbaye Baudeloo. Il peut servir de point de comparaison pour le nôtre. Le *Messager des Sciences historiques* [3] en a publié une étude accompagnée d'un dessin très complet. L'auteur de l'article, se basant sur les caractères de style et de technique, attribuait cet ouvrage à la seconde moitié du XIII[e] siècle ou au commencement du XIV[e]. Il peut être un peu plus ancien que le nôtre, qui accuse un souci plus grand de la symétrie.

De la même époque est sans doute le carrelage de la crypte de Saint-Hubert (Ardennes), dont la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc a publié un bon dessin [4].

Ces deux carrelages sont composés des mêmes matériaux que celui de Louvain et présentent avec lui, dans leurs dispositions, la plus complète analogie. Tous deux sont ornés, au milieu, d'une rose remplaçant le dessin carré que nous voyons à Louvain.

Quelques carreaux au musée des Arts décoratifs, à Bruxelles, ont les mêmes dimensions que les nôtres ; plusieurs sont incrustés et figurent, comme les nôtres, une rose ou un lys jaunes sur fond rouge.

1. Cf. Amé, *Carrelages émaillés du moyen âge et de la Renaissance;* Paris, 1859, pl. à la page 124 : carreaux du XIII[e] siècle, chapelle de la Vierge, à Saint-Denis. — *Ibid.*, carrelage du XIII[e] siècle, chapelle du château d'Haulsy (Marne).

2. *Revue de l'Art chrétien*, 1903, p. 10 ; 1904, p. 350 et suiv. ; 1905, p. 73 et suiv. (Articles de M. J. Chappée.)

3. *Messager des Sciences historiques ;* Gand, 1880, p. 397 et suiv.

4. *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint Luc*, t. VI, 1884, pl. X, p. 184.

Signalons encore le beau pavement de la salle des archives de Notre-Dame de Saint-Omer. Amé, qui le reproduit dans son ouvrage [1], le considère comme une œuvre de la fin du XIII[e] ou du XIV[e] siècle. Il présente les dispositions d'ensemble de notre carrelage. Les carreaux à incrustation sont beaucoup plus variés et plus nombreux.

Il est très intéressant de rapprocher de ces ouvrages un pavement plus ancien découvert dans la crypte de l'abbaye de Saint-Michel, à Anvers [3]. Le chanoine Reusens l'attribue, à tort, à l'époque romane. Il est composé de petites briques carrées et triangulaires, jaunes et vertes, et présente la disposition d'ensemble du pavement de Louvain : lignes diagonales encadrant des carrés de composition variée alternant avec des damiers. Ceux-ci jouent le même rôle que nos dessins à la grecque.

J. DE BROUWER.

LES PRIMITIFS.

A propos d'un livre de M. Georges Lafenestre [2].



CES chers Primitifs !... Ils ont fait couler des flots d'encre en ces dernières années ; bien sûr, ce n'est pas fini encore ; on les étudie, on les comprend de mieux en mieux, on les aime tous les jours davantage !

Périodiques, livres du jour, publications nouvelles ne tarissent pas, heureux fruit de l'enthousiasme ou des études patientes, de l'activité durable de critiques d'art, la plupart érudits et consciencieux.

Nous avons, pourtant, à propos de l'Exposition des Primitifs français, trouvé blâmables les publications de certains critiques d'art malheureusement menés par un chauvinisme aussi nuisible à eux-mêmes qu'à la cause qu'ils essayent de défendre.

Mais, aujourd'hui, nous aimons à rendre hommage à un écrivain modéré et impartial que tout l'amour qu'il porte envers ses primitifs nationaux, toute l'ardeur qu'il met à la défense et à la reconstitution du patrimoine de l'art ancien de France, n'oblige pas à vilipender des voisins — si petits soient-ils — ni à leur enlever ce qui constitue leur trésor le plus riche, leur gloire la plus pure !...

Ceux qui — dans les revues auxquelles il collabore, dans les beaux livres qu'il écrit — ont lu M. G. Lafenestre ne peuvent qu'admirer ses savants ouvrages, goûter ses articles impartiaux, écrits de main de maître, où la clarté et la précision vont de pair avec une largeur de vue et une élévation de sentiment rares.

Le nouveau livre constitue la réunion de six études historiques et critiques sur les vieux peintres de France et des Pays-Bas, parues, à diverses époques, dans la *Revue des Deux-Mondes*, la *Gazette des Beaux-Arts*, la *Revue de l'Art ancien et moderne*.

Nous avions précédemment pris connaissance

1. Cf. AMÉ, *op. cit.*, pl. à la page 144.

2. G. LAFENESTRE, *Les Primitifs à Bruges et à Paris, 1900-1902-1904, Vieux Maîtres de France et des Pays-Bas ;* Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne. Prix : fr. 3.50.

3. Il en existe un dessin monochrome dans les *Annales de l'Académie d'archéologie,* 1846, t. IV, p. 123, et dans REUSENS, *Eléments d'archéologie chrétienne ;* Louvain, 1885, t. I, p. 404.

Dans ce dessin, les encadrements sont rendus d'une façon défectueuse.

de plusieurs de ces articles [1] ; mais il est bien plus utile de les posséder tous, réunis sous la main, puisqu'ils sont dignes d'être relus et consultés souvent.

Nous avons particulièrement attaché notre attention à l'étude des maîtres du moyen âge, y compris les derniers *gothiques*, pour autant que cette dénomination soit exacte, de ces maîtres qui ont travaillé d'après les grands principes de l'art national et chrétien, qui ont peiné, peut-on dire, dans une contemplation ininterrompue des mystères sublimes de la foi.

L'histoire de la peinture pendant la période des maîtres primitifs est suffisamment vaste. Que de peintres mal connus, méconnus ou inconnus encore dans notre école néerlandaise !

L'étude de celle-ci est d'autant plus large qu'elle mène nécessairement à l'étude des écoles étrangères de la même époque. Les influences mutuelles, les liens réciproques sont si nombreux et si intimes qu'on éprouve des difficultés à des déterminations méticuleuses, à la recherche de délimitations sévères. A moins qu'à coups de plume, on n'enlève, à tort et à travers, sans causes ni raisons, sans souci de la claire vérité, à de petits voisins leur héritage, leur patrimoine artistique jusqu'ici inviolé.

De nos jours, bien que les limites de nos pays soient nettement tracées et les nationalités tranchées, le voisinage, les intérêts privés et publics, les moyens de communication extraordinairement faciles amènent des influences réciproques, des liens internationaux sensibles... Il n'en était pas autrement à l'époque de nos primitifs. Les pays, moins exactement limités et morcelés à l'impossible, étaient unis les uns aux autres par des liens de féodalité, de dépendance politique et religieuse, d'intérêts commerciaux et industriels. Tout cela influait notablement sur les relations. Et puis, si lentes et malaisées que fussent les communications, ce serait une erreur de croire que ces communications ne furent point relativement aussi nombreuses que de nos jours... A preuve ces pèlerinages s'acheminant vers les principaux centres de dévotion, ces expéditions militaires et ces croisades, ces flottes sillonnant les mers et apportant à Bruges d'abord, à Anvers ensuite les produits du Nord, du Midi et de l'Orient. A preuve encore ces émigrations avec ou sans esprit de retour, ces tournées d'artistes allant au Sud, venant au Nord chercher l'apprentissage et le perfectionnement de leur art ou apporter les fruits de leur talent déjà mûr sinon glorieux.

⁂

Les Primitifs !... Il est certes « assez irrévérencieux et fort injuste d'appliquer cette épithète à la plupart des maîtres du XV[e] siècle, qui représentent avec tant de savoir et d'éclat soit l'adolescence dans toute sa vivacité et toute sa grâce, soit la virilité dans toute sa conscience d'un art encore grandissant, mais déjà complet et presque mûr » (p. 7).

Mais qu'importe le nom !... On a pu l'attacher à ces peintres illustres avec quelque dédain et hostilité, alors qu'un genre de peinture autrement pitoyable était de mode... De nos jours, le nom a fait florès à Bruges, à Paris ; il est accepté, c'est une convention faite, et ces peintres, ces *primitifs* sont estimés, sont aimés !...

En principe, les érudits furent seuls à faire une part dans leurs admirations et leurs études aux artistes de la première renaissance et du moyen âge, à ceux dont quelques retardataires enseignaient encore le mépris et l'oubli.

En Italie — où le respect du passé ne s'était jamais perdu, même durant le triomphe des pires décadences — se dessina d'abord le retour au « quinque-quatro et trecentisti ». Dans la

1. Voici les articles réunis dans le volume :

Le Buisson ardent, triptyque de Nicolas Froment à la cathédrale d'Aix (1897), p. 17.

La Peinture ancienne à l'Exposition universelle (1900), p. 29.

Les Vieux Maîtres à Bruges (Exposition des primitifs flamands, 1902), p. 91.

Les Primitifs français au Pavillon de Marsan (Palais du Louvre, 1904), p. 147.

Le Musée d'Haarlem (1885), p. 181.

Les Peintres hollandais au musée du Louvre (1900), p. 231



LE MAITRE DE MOULINS. LA VIERGE ENTOURÉE D'ANGES. PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE DE LA CATHÉDRALE DE MOULINS.

studieuse Allemagne, dans la libre et curieuse Angleterre, il y eut également des amoureux sincères des Primitifs. Quelques Français, au commencement mal compris et mal suivis, des Belges aussi furent des premiers à se mettre à l'étude, à revendiquer les droits de leur école nationale primitive.

« C'est aux premières expositions universelles de Londres, en 1851, et de Paris, en 1855, qu'il faut faire remonter le réveil du goût public à cet égard et son changement de direction. »

Cinquante ans plus tard (1900), la plus récente exposition universelle de Paris fit faire un nouveau pas en avant. Enfin, ce furent les célèbres expositions spéciales d'art primitif, celle de Bruges, la première et la plus brillante, celle de Paris, celles de Sienne et de Düsseldorf, dont les étonnants succès montrent à quel point maintenant les esprits se trouvent bien préparés à saisir le charme, à comprendre la valeur des maîtres anciens. Ceux-ci n'ont-ils pas conservé cette sincérité salubre et communicative, cet amour naturel et libre pour les beautés, immédiates et constantes, physiques et morales, de la nature vivante, dont l'expression, même maladroite, même incertaine, suffit à nous retenir, émus et charmés, devant les débris imparfaits de leurs œuvres rayonnantes (p. 15) ?

Parmi toutes les écoles primitives, les plus riches et fameuses furent l'Italienne au midi, la Flamande ou Néerlandaise au nord.

Nous avons, ici-même [1], indiqué, en passant, la justesse de l'une ou de l'autre de ces dénominations conventionnelles.

Autrefois, quand l'idée de l'étude des primitifs avait à peine germé dans les esprits, quand les premiers jalons de cette étude avaient été provisoirement posés, la dénomination la plus en vogue était : *Ecole de Bruges*. On a délaissé cette dénomination incorrecte et trop étroite, et il est fort rare, de nos jours, d'en trouver encore des partisans. Il s'en rencontre pourtant.

Nous avons lu et annoté, il y a trois ans, un article — excellent à plusieurs points de vue — de M. Naert : « Tentoonstelling der oude Vlaamsche Kunst te Brugge » (Dietsche Warande en Belfort, 1902, VIII, p. 145).

Nous avons compris que l'architecte Brugeois essayait de justifier à nouveau la dénomination démodée ; d'après lui, l'art des Van Eyck, des Memlinc, des Gérard David est brugeois ! Permettez trois citations :

P. 149. ... Bewijst zulks niet dat er naast de gebroeders van Eyck, andere voorname meesters alhier leefden en streefden, dat er, met een woord, eene *Brugsche Schilderschool* bestond ? Neen, onze meesters hebben niet moeten in 't Limburgsche of in 't Duitsche hunne kunst gaan leeren, gelijk sommige beweren die Brugge 's roem willen verduisteren (sic!) en alles willen *vernederlandschen !*

P. 150. Is Memlinc te Brugge niet geboren, hij was alleszins toch Bruggeling *van hert en ziel, door opvatting en strekking*. De geest zijner werken, de manier zijner schildering zijn die van *onze* school. Zijne meesterwerken zijn alle in *onze stad* ontstaan, wierden alle gepenseeld voor Brugsche gestichten of voor Brugsche kooplieden. Hier woonde hij met zijn huisgezin; hier bracht hij zijne kinderen groot, hier stierf hij; hier rust hij. Tot nu toe kon niemand het bewijs leveren dat hij in een ander kunstoord geleefd heeft (?).

P. 152. Is David geen Bruggeling van geboorte, *stellig is hij dat door zijne kunst ;* zijne wijze van schilderen heeft hem, te allen tijde, vooraleer zijne geboorteplaats bekend werd, onder Brugsche schilders doen rangschikken.

Nous ne voudrions pas diminuer la gloire de notre belle cité, mais nous ne pouvons pas cependant partager l'avis de M. Naert.

Même en divisant la grande école néerlandaise en sous-groupes distincts, nous ne parvenons pas à trouver les caractéristiques et les propriétés d'un groupe brugeois.

Combien de peintres primitifs sont originaires de Bruges ? Ce point est peut-être de minime importance, l'origine n'entrant pas en ligne de compte dans le classement des membres d'une école.

Sans doute, la plupart arrivaient à Bruges, plusieurs y acquéraient le droit de cité... parce que Bruges, de ce temps, était célèbre, riche et puissante; l'industrie et le commerce étaient à

1. Voir *Bulletin*, 4e année, p. 283.

leur apogée et le luxe fastueux de la cour brillante des ducs de Bourgogne surpassait tout l'éclat des cours impériales et royales.

Seulement, le fait que de nombreux peintres habitaient la ville, y vivaient et y mouraient prouve-t-il l'existence d'une école brugeoise dans le sens strict du mot ?

Que Bruges possédât des peintres célèbres et nombreux, impossible de le nier ; mais que Bruges eût son école propre, distincte ?... c'est ce que nous ne pouvons accepter.

D'ailleurs cet engouement général pour Bruges ne perdure pas. Le Zwyn s'ensable, les luttes intestines font dépérir le commerce et l'industrie... les arts jettent, eux aussi, leur dernier éclat et suivent, peu à peu, fatalement, le même chemin vers la ruine... Anvers, héritière de la richesse et de la gloire séculaire de la Venise du Nord, devient également le centre d'un art nouveau.

Pourquoi les peintres, durant plus de deux siècles, ont-ils préféré Bruges?... Parce qu'ils y trouvaient des princes, protecteurs des arts, des banquiers et des marchands de toutes les nations, amateurs de richesses artistiques; parce qu'ils y trouvaient des églises majestueuses, de somptueuses chapelles, de riches couvents qu'ils pouvaient orner de leurs travaux.

Seulement, le fait de travailler dans la ville, pour les gouvernants et les citoyens, peut-il déterminer une école ?... Nullement ! Ces peintres, quelque étaient leur origine, leur résidence habituelle ou momentanée, étaient tous, flamands ou wallons, néerlandais, tous subissaient les influences et du milieu et des relations extérieures, tous apportaient quelques traits de leur génie propre des lieux d'origine et de passage.

Quelle est donc la particularité brugeoise des Van Eyck, dont la grande œuvre fut faite et reste conservée à Gand ? A qui revendique les Van Eyck comme peintres Brugeois, d'autres peuvent répondre, avec autant de raisons peut-être, en les classant parmi les Mosans [1]. Erreur que tout cela : ni l'une ni l'autre opinion n'aboutit à la vérité.

Quelle caractéristique brugeoise trouve-t-on plus aisément chez Memlinc, David, Isenbrandt, que chez Cristus, Bouts, Van der Goes, Provoost, Patenier?... Les figures, les dispositions sont-elles typiques dans un sens brugeois?... les fonds de tableau, villes moyenâgeuses, tours élégantes, campagnes fleuries, collines boisées, cours d'eau limpides, sont-ce des vues de Bruges ou des environs?... combien rarement !

Les peintres ne choisissaient-ils pas, de préférence, des vues des pays de l'Escaut ou de la Meuse ou du Rhin — voire de l'Italie? Ne sont-ils pas, vraiment, venus du Limbourg, du pays Rhénan ?... N'en apportaient-ils pas les paysages?... Ne devons-nous pas reconnaître chez quelques-uns des influences allemandes ?...

« Nous commençons par la remarque » — dit M. Weale [2] — « que c'est le comté de Looz, plutôt que la ville de Bruges, qui doit être considéré comme le berceau de l'école flamande et de l'école hollandaise, vu que toutes les deux se sont complètement transformées sous l'influence de Van Eyck et des autres artistes originaires de ce comté. »

Et M. J. Destrée [3], critiquant l'ouvrage de M. Fierens-Gevaert, « Psychologie d'une ville, Essai sur Bruges, » écrit très justement : « L'auteur enchérit sur Bruges (en avait-elle besoin ?) au point de diminuer les autres grands centres des anciens Pays-Bas. » En effet, Haarlem, Gand, Ypres, Cologne, Tournai, Maestricht, Maubeuge, Louvain, Bruxelles, Anvers, etc., eurent aussi leurs peintres célèbres, connurent aussi leurs heures de gloire artistique. « Bruges est, avant tout, un entrepôt artistique, un excellent centre de vente ; mais elle n'a pas eu le privilège de posséder à elle seule toute l'école flamande... On serait tenté de croire que l'école du XVe siècle est logiquement issue d'un tel milieu. Or, aucun des gothi-

1. V.-J. HELBIG, *La peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse* ; Liège, H. Poncelet, 1903.

2. *Le Beffroi*, 1864, p. 212.

3. *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, 1902, XVI, p. 210.

ques flamands de la pléiade brugeoise n'est de Bruges... Comment ces maîtres, qui viennent d'endroits si divers, peuvent-ils se réclamer de l'école de Bruges ? De même que ces artistes venaient d'endroits différents, de même ils se sont appliqués à conserver leur personnalité. Aussi peut-on dire, à proprement parler, qu'il n'y a pas eu d'école brugeoise de peinture au xve siècle. Du reste, la démonstration est aisée à quiconque est familiarisé avec notre art médiéval... M. J. Weale le disait : Il n'y a pas eu d'école brugeoise de peinture... Bruges a été un admirable rendez-vous d'artistes venus du nord-est du pays, de la Hollande, du Brabant ou du Hainaut. »

Comme, en son temps, Avignon, séjour de la papauté, attirant autour d'elle les artistes non seulement de l'Italie, mais de toute la chrétienté, fut un centre de production pour l'art religieux de la France méridionale, comme Cologne le fut pour l'Allemagne, ainsi Bruges fut le grand centre artistique du nord, le séjour préféré des Primitifs flamands.

A cet égard, il était juste que, après tant de siècles, leurs œuvres éparpillées par le monde fussent réunies, un instant, là même — à Bruges — où durant deux siècles, les glorieux auteurs avaient vécu dans un rêve de beauté.

« Là, » dit M. Lafenestre, au contraire de M. Bouchot, qui n'y a vu autre chose que des cygnes crottés et des canaux fétides... « là, les blancheurs lentes des cygnes assoupis qui miroitent parmi les reflets lourds des briquetages antiques, nous parlent encore de leur doux peintre Hans Memlinc, tandis qu'au loin, la flèche de Saint-Jean [1], la tour à clochetons de Saint-Sauveur, la pyramide polygonale du Beffroi, dressent toujours vers le ciel, comme au fond des retables, leurs silhouettes blanches et noires, grises ou roses, suivant les heures, et que toutes leurs voix carillonantes chantent toujours, à pleines volées, la gloire de Bruges qui ne veut pas mourir, qui ne pourrait mourir, ayant déjà répandu, à travers le monde, par le génie de ses artistes, trop d'inoubliables poésies et de trop durables consolations. » (P. 146.)

1. Sans doute de Notre-Dame ?

Mais il est temps de suivre l'auteur dans sa promenade artistique.

Les panneaux de la fin du xive siècle ne montrent pas l'art flamand plus avancé que l'art français et l'art de Cologne, auxquels il s'apparente (p. 96). Pour la France, il ne reste guère un grand nombre de retables et de tableaux de cette époque reculée, la plupart sont perdus, « rongés par les vers, fendus par le soleil, lacérés ou pourris, détruits en masse par les fanatismes religieux et politiques, l'indifférence ignorante ou le mépris pédantesque des derniers siècles »... Mais quand on admire tant de tapisseries, broderies, miniatures, ivoires, orfèvreries, on ne saurait douter qu'en un tel milieu de dessinateurs et de coloristes n'ait dû se produire un grand nombre de bonnes peintures fixes ou mobiles (p. 29).

Passer des premiers panneaux flamands à l'Adoration de l'Agneau, c'est faire un saut merveilleux. On sent, du premier coup, que les Van Eyck, pour la technique, ont rejoint les Italiens et déjà, sur plusieurs points, les ont dépassés.

Que dire de la part qui revient à chacun des frères dans l'œuvre commune du poliptyque de Gand ?

M. Lafenestre est d'avis — il n'a peut-être pas tort — que probablement, suivant l'usage du temps, dans *l'exécution* (car Hubert fut certes le talentueux compositeur du retable), les deux frères, collaborateurs de tous les instants, ne se sont pas partagé la besogne avec toute la rigueur qu'on y a cherchée.

Quelle était, en effet, leur manière de procéder ?

Il existe un tableau des plus intéressants, mais dont l'histoire est encore en grande partie une énigme, qui nous le montre aisément ; c'est le triptyque du prévôt de Saint-Martin d'Ypres, Nicolas van Maelbeke, attribuable, selon toute probabilité, à Jean Van Eyck, et appartenant à M. G. Helleputte [1].

1. Nous avons entrepris l'étude de ce chef-d'œuvre énigmatique ; et nous espérons — grâce à l'amabilité avec laquelle M. G. Helleputte nous permet l'examen — la mener prochainement à bonne fin.



HANS MEMLINC. VIERGE ENTOURÉE DE DONATEURS. MUSÉE DU LOUVRE, A PARIS.

Les fonds de paysage, accessoires, vêtements, sont achevés et détaillés avant que les visages, simplement esquissés, ne soient même coloriés, l'ouvrage est entamé de tous les côtés et même fini en quelques points, avec de grands espaces vides. Ce mode de travail suppose un dessin préparatoire d'une extrême précision; or les dessins que nous possédons de Jean Van Eyck — (p. ex. les dessins conservés à l'Albertina, à Vienne, au Musée Germanique à Nuremberg, la Sainte Barbe, au Musée d'Anvers), — sont, en effet, poussés et détaillés à fond comme les plus fines gravures. Il est donc naturel de penser qu'Hubert, le directeur du travail pour le tableau de Judocus Vijdt, avait laissé pour le tout des cartons quasi définitifs, il est naturel de penser aussi que Jean, après sa mort, en complétant les lacunes — quelques morceaux étaient si bien finis qu'il n'eut point à y toucher — imprima forcément à presque toutes les parties rejointes et reliées la marque définitive de son génie personnel (p. 102-103).

Jean Van Eyck, M. Lafenestre aime à le nommer le plus grand peintre du XVe siècle, et, plein d'admiration devant le retable du chanoine Van der Paele, s'écrie : « Quel artiste n'a tremblé d'émotion devant ce chef-d'œuvre du pinceau ! »

Que Jean Van Eyck fût le plus grand peintre, à notre avis cette manière de voir ne doit pas s'entendre dans un sens absolu. Sans doute, quant à sa force technique, à sa maîtrise de rendre la réalité, Jean ne fut pas surpassé, mais quant au genre, plusieurs préfèrent le doux et suave Memlinc... Tout cela est peut-être bien subjectif, dépendant des goûts et des tempéraments.

L'art du portrait ne s'est jamais montré plus viril que chez Jean Van Eyck... et puis, quelle puissance originale de mettre en scène, quelle habileté à traiter les détails : architectures, vêtements, accessoires brillants ! Jean Van Eyck est, avant tout, un homme de science et c'est par l'observation méthodique qu'il atteint progressivement le plus haut niveau de l'Art.

Que ne pouvons-nous suivre l'éminent auteur dans tous les détails, dans les rapprochements qu'il fait entre l'Art flamand et l'Art italien, comparaisons si judicieuses, si réussies, pleines de déductions claires et évidentes, riches en questions nouvelles à résoudre profitablement !

Passons en France. On connaît de mieux en mieux les maîtres principaux des écoles françaises; on se défait de préjugés invétérés qui troublèrent trop longtemps les jugements (p. 37). Le premier : celui de croire que tout tableau de quelque valeur ne peut être dû qu'à un artiste étranger. Bien des œuvres, autrefois attribuées par erreur à des maîtres venus du nord et du midi, sont aujourd'hui rendues à leurs auteurs véritables, que le dépouillement des archives et la comparaison avec des peintures authentiques ont fait connaître [1]. Le second : celui de penser que la détermination du lieu d'origine ou de formation suffit à établir, pour un artiste, sa filiation imaginative et technique. Sans doute, une telle opinion est erronée; mais n'est-ce pas également une erreur de vouloir rattacher tel ou tel maître à l'une ou l'autre école, parce que en cet endroit il a passé, il s'est fixé temporairement ?

Malgré tout, M. G. Lafenestre ne craint point d'attribuer une grande part à l'influence flamande et italienne dans la formation des maîtres de France. Des éléments flamands et italiens peuvent aisément se démêler dans l'œuvre d'Enguerrand Charronton.

Nicolas Froment vint à Avignon s'imprégner tout d'abord fortement de réalisme flamand. Avignon, en effet, était un centre international; nous y trouvons des peintres de tous les pays, attirés par le séjour de la cour pontificale. Pour une soixantaine de maîtres dont on connaît déjà l'origine, il en est surtout de Septentrionaux : cinq Allemands, deux Flamands, un Hollandais [2]. Quinze ans de tra-

1. Par exemple « le Buisson ardent » de la cathédrale d'Aix.

2. L'ABBÉ REQUIN, *Documents inédits sur les peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au XVe siècle.* (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, XIIIe session, 1899, p. 198.)

vail ont fait faire à Froment d'énormes progrès, autant sous l'influence italienne que sous l'influence flamande et, pour cette dernière, il a été la reprendre à ses meilleures et plus hautes sources, les Van Eyck.

D'autres peintres encore illustrèrent l'école de France : Fouquet, le maître de Moulins (Jean Pérréal?) [1], Clouet, etc. Dans les Pays-Bas : Petrus Cristus, l'imitateur le plus fidèle des Van Eyck ; Roger Van der Weyden, qui donne dans ses retables et cartons de tapisseries autant d'importance à l'action familière ou dramatique, au mouvement et à la gesticulation des figures dans une scène déterminée que Jean Van Eyck, le contemplateur et l'analyste, leur en accordait peu. L'influence de Roger n'a pas été moindre que celle de son rival dans tous les Pays-Bas, en Allemagne, en Italie.

M. Lafenestre nous les fait connaître tous... le maître de Flémalle (Jacques Daret?) [2], qui exagère dans ses figures les âpretés plastiques de Roger ; Van der Goes, dont l'œuvre reste fort incertaine ; les peintres de la Hollande, travaillant à Haarlem, dont plusieurs s'établirent en Flandre. Thierri Bouts, qui se sépare de Roger sur bien des points : impuissance tout d'abord (impuissance commune à presque tous les Hollandais) de faire mouvoir vivement ou violemment ses figures sans les rendre maladroites, Thierri n'est à l'aise que lorsqu'il juxtapose, en des attitudes reposées ou des gestes lents, ses personnages passibles, souvent longs et grêles, avec de bonnes têtes franches et de gros yeux fixes (p. 117). Il est néanmoins le précurseur des grands paysagistes hollandais, il excelle dans l'aération lumineuse des intérieurs et des architectures, autant que dans celle des panoramas champêtres ; il est aussi un portraitiste supérieur.

Que dire de Hans Memlinc, de ses portraits, de ses scènes, de ses vierges... toujours les mêmes, toujours répétées ; jamais mot à mot. . ?

Que dire de Gérard David, le digne successeur de Memlinc ? Il faudrait copier les belles pages enthousiastes de l'auteur (120-140) sur ces deux peintres de la période déclinante de l'activité commerciale de Bruges. Nous renvoyons nos lecteurs soit au volume spécial, soit à la *Revue des Deux-Mondes*, et préférons présentement traiter un point particulier, auquel nous avons fait allusion plus haut : une brève comparaison entre Jean Van Eyck et Hans Memlinc...

⁂

On peut aisément les comparer sous un double aspect : en tant que peintres de sujets religieux, en tant que portraitistes.

Prenons le tableau Van der Paele. Évidemment la Vierge-Mère est un portrait. Elle a dans tout son extérieur je ne sais quoi de royal ; assise sur un trône de pierre sculptée, elle est reine, mais reine terrestre aussi et non pas reine des cieux. Une figure frappante de réalité, mais, malgré tout son calme bienveillant, dépourvue de suavité. Type mal choisi pour représenter la mère de Dieu : « front large et découvert, peu de sourcils et l'arcade très haute au-dessus d'yeux noirs et vifs, un peu bridés, long nez, bouche fine, visage plein, d'un ovale régulier, sain et rosé, des touffes de cheveux blonds, légers, abondants et libres, ruisselant sur les épaules »... L'enfant n'est guère plus attrayant ; « la mine trop intelligente, déjà mûr, presque vieillot, il n'affecte sûrement aucune gentillesse sentimentale ». Sans doute, le petit corps est souple et bien proportionné, il vaut mieux que celui de certains autres *bambini*, de Van der Weyden ou de Daret, ne présentant que « des maigreurs maladives de membres chétifs, des contorsions anguleuses des bras et des jambes, des saillies d'abdomen gonflé et une énormité de tête pesante » ; mais malgré tout, chez Van Eyck, l'idée est manquée, cet enfant n'est pas un Enfant-Dieu. Saint Georges, harnaché, de pied en cap, d'une armure précieusement ciselée, damasquinée, dorée, n'est, en somme, qu'un type très commun d'un homme d'armes quelconque.

1. Voir G. HULIN DE LOO, *Catalogue critique de l'Exposition des Primitifs flamands à Bruges*, p. XLVIII.

2. Voir G. HULIN DE LOO, *loc. cit.*, p. XXXV.

Saint Donatien vaut mieux ; mais ce qui, chez lui, frappe davantage, c'est la perfection de rendu des pierreries, de l'or, des broderies et du brocart, finesse qu'aucun spécialiste en natures-mortes n'a jamais atteint. Si la tête du chanoine fixe l'attention, c'est qu'elle est d'un réalisme imitable.

Jean Van Eyck, le technicien habile, est maître de son art et le maître des peintres réalistes. Ne s'en doutait-il pas lui-même quand il signait : *Als ich can?* Le spectateur, ébloui par tant de science et tant d'art, admire forcément l'exécution dans ses moindres détails... ; mais il oublie en même temps le sujet lui-même, l'idée interprétée... Rien de religieux dans cette œuvre maîtresse, rien qui touche au cœur, qui élève l'âme et invite à adorer l'Enfant et à vénérer la Mère. Tout autre est l'effet produit par les œuvres de Memlinc. Un premier coup d'œil suffit pour se sentir ému, pour partager les sentiments qui animaient le maître lui-même. Memlinc est l'artiste chrétien épris de la vérité et de la beauté céleste, qu'il veut apprendre à connaître aux généreux donateurs, au peuple spectateur.

Cependant, malgré son bon sens idéaliste, Memlinc n'est pas moins réaliste sincère à un juste degré. Ses personnages sont convertis en saints et ses saints sont restés des humains.

Remarquez l'Enfant-Dieu, quelle expression noble, quels gestes naturels et délicats, quel attrait innocent et candide ! Remarquez les Vierges — les belles Vierges de Memlinc ! — ayant à leur tête la Vierge-Mère : quelle douce tendresse, quelle suave pureté, quelle royale beauté sur ces visages auréolés d'une simplicité gracieuse et d'une splendeur inconnue ! Combien n'a-t-il pas étudié, que n'a-t-il pas ressenti, en ses silencieuses contemplations préparatoires, pour créer, sur autant de panneaux, tant de céleste béatitude ? Quels types exquis, réels, vus, rencontrés, mais délicatement choisis, précieusement idéalisés, merveilleusement sanctifiés ! Quant à la composition, quant à la disposition des sujets, Memlinc est passé maître et ne le cède pas à Van Eyck. La passion du Christ (musée de Turin), la vie de la Vierge (musée de Munich) et principalement la célèbre châsse de Sainte Ursule sont des témoignages frappants de sa science consommée de miniaturiste et de compositeur.

Et que de preuves encore à l'appui, que de figures typiques encore à citer, mais trop bien connues... anges candides, saints graves et modestes, saintes radieuses, qu'on ira vainement chercher sur les tableaux de Jean Van Eyck !

En tant que portraitistes, la différence entre ces deux maîtres, se trouvant chacun au sommet d'un point culminant de l'histoire de la peinture primitive néerlandaise, n'est pas moins éclatante.

Van Eyck reste le réaliste consommé ; l'idée ne lui vint jamais de flatter modérément, d'ennoblir avec mesure, ses types parfois disgracieux... Elle vint à Memlinc, qui n'en conserve pas moins toute la réalité des traits requise.

On pourrait chercher une des causes de cette différence essentielle dans le fait que Van Eyck vécut à la cour du duc Philippe, Memlinc au temps de Charles le Téméraire. Les cours de ces deux princes, quant aux mœurs et aux idées, ne différaient pas peu l'une de l'autre. Mais la cause principale consiste bien en ce que Van Eyck visait plutôt à captiver l'attention de ses admirateurs, Memlinc, au contraire, à instruire et édifier le peuple et les donateurs.

L'examen des œuvres justifie pleinement, croyons-nous, cette manière de voir. Van Eyck dépense tout son talent à achever les détails les plus infimes, si bien que l'attention se détourne de l'objet principal. N'est-ce pas la correction des détails dans la figure du chanoine Van der Paele, dans les vêtements et objets de luxe, qui fait le plus d'impression ? Chez Memlinc (par exemple, dans le mariage mystique de Sainte Catherine, etc.), ce sont la vierge, l'enfant, la sainte, les personnages principaux qui captivent l'esprit et charment l'imagination. L'entourage, les détails, agréables à la vue, ne sont pas moins finement exécutés ; mais ils ne causent aucune distraction, ils ne détachent point l'attention de la scène elle-même.

Dans ses inoubliables peintures, Memlinc nous communique, avec une grâce enfantine,

une candeur innocente, ce que lui, ce que le peuple croyait, aimait et vénérait. Telle sa peinture, telle dût être sa vie ; ses panneaux respirent le calme serein d'une existence familiale et chrétienne.

Memlinc ne fonda point d'école ; mais son influence fut grande sur ses contemporains et sur les peintres du XVIe siècle. Grâce à lui, grâce à son continuateur Gérard David, les principes de la vieille école, oubliés ailleurs, survécurent à Bruges jusque près du XVIIe siècle.

❧❧

En Flandre, après Memlinc, après David, que de noms encore, que d'inconnus et d'anonymes aussi, dont l'étude toujours instructive n'est guère moins attrayante ou édifiante : Isenbrandt, Patenier, Prévost, Metsys, van Orley, Gossart, Bosch, Breughel, Mostaert, Blondeel, Pourbus, etc., derniers gothiques, qui ne sont nullement des personnalités médiocres, italianisants, « artistes de transition, laborieux intermédiaires entre le XVe et le XVIe siècle, entre le moyen âge et la renaissance, dont les efforts et les talents ont été trop souvent méprisés par les admirateurs excessifs des écoles souveraines et des formules d'art tranchantes et nettes » (p. 141).

❧❧

Il faut terminer. Encore avons-nous touché, à peine de bien loin, à tous ces points de l'histoire de l'art traités par M. G. Lafenestre et auxquels nous nous sommes permis d'ajouter quelques considérations propres. Nous espérons que ces dernières ne constituent point un hors-d'œuvre. Il fait bon rencontrer sous la main des ouvrages sérieux, portant le sceau d'une science vraie et sincère, enseignant avec clarté et aisance l'histoire de l'art, quand on en trouve trop d'autres qui s'illustrent par un verbiage peu pratique ou peu impartial.

J.-B. DUGARDYN.

PRINCIPES D'ESTHÉTIQUE.



LES nombreux amis de notre belle capitale s'entretiennent volontiers des rapides accroissements de la ville de Bruxelles.

Ils s'étonnent des constructions, ici grandioses, là-bas confortables et coquettes, qui surgissent incessamment sur tous les points de son territoire.

Il est fort triste de ne pouvoir admirer ces œuvres sans réserves. On regrette de constater l'inutilité de tant de dépenses, la stérilité de tant d'efforts pour obtenir un résultat artistique. Non que plusieurs maisons, églises ou couvents de certain nouveau quartier très à la mode ne méritent des éloges, non que l'on ne puisse approuver la tendance du public à éviter la banalité dans l'architecture ; mais il faut déplorer que la plupart des pignons élevés orgueilleusement le long d'avenues qui auraient pu être belles nous montrent des efforts souvent grotesques et ordinairement disgracieux pour atteindre une beauté qui se dérobe. Dès maintenant, la plupart des rues et avenues qui entourent le parc du Cinquantenaire sont complètement formées et ne seront plus modifiées.

Il est donc possible de s'y laisser gagner par l'impression qu'elles produisent et d'en porter un jugement définitif. Or, impression et jugement ne leur sont pas favorables et

nous font craindre que la postérité ne leur donne le nom de quartier des horreurs.

Personne ne nous contredira sérieusement, croyons-nous, lorsque nous rendrons responsable de l'aspect désagréable de ces rues la confusion des idées dans la conception du beau. Tout le monde, aujourd'hui, disserte avec aplomb d'esthétique, d'art et de beauté. Y eut-il cependant beaucoup d'époques qui donnèrent, plus que la nôtre, de retentissants défis à la beauté, à l'art et à l'esthétique ?

Ne pourrait-on, si l'on consentait à réfléchir davantage à la nature de ces trois éléments qui embellissent l'existence, arriver à s'en constituer une idée claire ? Il en naîtrait une conviction pratique qui se ferait sentir dans tous les genres de travaux. Désireux d'y aider, je présente ici quelques observations à ce sujet, espérant que, étant admises, elles contribueront à restituer à nos rues l'aspect charmant que leur donnèrent nos aïeux.

Beaucoup prétendent que le beau n'est que subjectif et qu'il manque de réalité objective. D'après eux, c'est une impression qui n'existe que chez tels ou tels de nos semblables. En d'autres mots, c'est la chose qui leur plaît qui est belle. Dans cette impression agréable, et dans elle seule, disent-ils, on rencontre le beau et il est superflu de le chercher ailleurs. On entend, d'autre part, l'opinion qu'il existe peut-être un beau objectif, mais qu'on ne parviendra jamais à le décrire ; il se déroberait aux plus subtiles analyses et il vaut mieux le laisser dans le mystère dont il s'enveloppe. Il nous semble, au contraire, que le beau subjectif vit ou doit vivre à côté et sous la dépendance du beau objectif. L'un et l'autre existeraient donc et celui-ci dominerait et influencerait celui-là. On prouverait l'existence du beau objectif en observant que c'est lui que décrit vaguement la réponse embarrassée que l'on fait à cette question : « Pourquoi dites-vous d'un objet qui vous plaît : Cet objet est beau ? » A plusieurs lecteurs de cet article n'est-il pas arrivé maintes fois qu'on leur posât cette question ? Ne l'ont-ils pas entendu adresser à d'autres personnes auxquelles on demandait de justifier leur admiration ? L'embarras que fait naître cette question ne prouve-t-il pas que nous portons tous, cachés au fond de notre pensée, les éléments de la réponse ? Ceux-ci établissent l'existence d'un beau objectif, mais combien il nous est pénible de les tirer de l'obscurité !

Puissent ces lignes rapprocher de ce but ! Rejoignant ensuite ces éléments, puissent-elles en faire jaillir une définition du beau objectif qui aiderait désormais dans l'appréciation et la production d'œuvres d'art ! Observons le jugement d'une intelligence réfléchie devant une œuvre de la nature ou de l'industrie et nous y trouverons quelques termes de la définition recherchée. Examinons, par exemple, la critique qu'elle fera de certaines colonnettes évidées en spirales que l'on remarque dans les cloîtres célèbres de Saint-Paul hors les Murs et de Saint-Jean de Latran, dans la ville de Rome. Le premier coup d'œil sur ces colonnettes est un ravissement. On ne se lasse pas de suivre la sveltesse de leurs lignes et de flatter son œil de ces jolies courbes tordues sur le vide. Toutefois la raison ne tarde guère à imposer silence à cet enthousiasme. De telles colon-

nettes sont-elles logiques ? Non, elles offensent le bon sens, attendu qu'elles ne répondent pas au type de la colonne ou de la colonnette.

Support destiné à porter un poids immense, la colonne a besoin de force. Celle-ci ne lui viendra que de la dimension de ses matériaux, de leur nature vigoureuse ou de la juxtaposition de plusieurs soutiens analogues. Telles sont les puissantes colonnes que l'on rencontre dans les chefs-d'œuvre de tous les grands styles : Karnak, Persépolis, le Parthénon, les églises romanes des bords du Rhin, les merveilles d'Amiens et de Rheims, ignorent la colonne évidée. La nécessité de faire exprimer à ce membre de l'architecture le rôle qui lui incombe a même inspiré aux architectes grecs le léger renflement qu'ils produisent au milieu du fût de la colonne. Celui-ci a pour but de simuler un léger affaissement sous le poids de l'entablement. On peut en dire autant de la forme écrasée du chapiteau dorique. La colonnette de Saint-Jean de Latran est trop grêle pour remplir, à elle seule, sa mission. Son élégante spirale est une erreur de bon sens et un symptôme de décadence dans l'imagination de l'architecte. Nous refusons de la déclarer belle.

La nécessité de correspondre à sa mission, telle est donc la première condition du beau. Si cet objet est apte à la fonction pour laquelle il existe, il aura le caractère principal de la beauté. Celle-ci sera d'autant plus grande que cette aptitude sera plus considérable : de là le degré de beauté entre deux objets de même espèce. De belles (ou soi-disant telles) inutilités furent toujours étrangères aux vrais artistes. L'utile, rien que l'utile, telle est la condition fondamentale d'une belle œuvre. Il est entendu cependant que le mot utile a ici un sens relatif, c'est à-dire qu'il n'est question que de l'utilité d'un objet à remplir sa destinée particulière et qu'il n'a pas de rapport avec l'utilité qu'il peut avoir dans un plan où collaborent divers éléments. Une colonnette évidée au point d'atteindre la sveltesse d'un ruban sera peut-être charmante en soi parce qu'elle atteint le but voulu par celui qui l'a sculptée, à savoir une impression d'élégant tour de force. Mais dans un plan général : la collaboration à soutenir un entablement massif, cette œuvre d'art sera tout à fait inhabile à sa fonction et, conséquemment, inutile et relativement laide.

Il sera peut-être avantageux de soumettre à la même critique l'un ou l'autre de ces objets de la vie ordinaire qui tombent sous tous les yeux et passent par toutes les mains. On les dédaigne souvent en croyant que leur destination modeste les empêche d'atteindre la beauté. Celle-ci, croit-on ordinairement, ne peut se faire voir que dans des objets de valeur, et un pauvre ustensile de ménage ne peut prétendre à charmer les yeux et à satisfaire une intelligence en quête du beau.

Combien protestent contre cette opinion injuste : les coupes exquises, les lécythes suaves sortis des doigts habiles des ouvriers de l'Athènes antique ! Combien les majoliques arabes et espagnoles conservées dans les vitrines du Cinquantenaire, combien les faïences françaises et hollandaises d'autrefois ne démentent-elles pas cette condamnation ! Une vulgaire assiette, destinée au plus modeste brouet, peut renfermer autant de

beauté qu'un superbe édifice de marbre. Si elle est apte à son service, elle réalisera la perfection de son genre et aura tous les titres à être reconnue belle. Ce qui nous en persuadera, c'est de nous imaginer un objet de ménage qu'un amateur peu réfléchi recouvrirait de dorures et de joyaux afin de dissimuler les formes, avant tout, utilitaires et pratiques de cet humble serviteur. Ce travail lui aura-t-il donné la beauté ? J'en appelle aux dinanderies de nos ancêtres. Avec un admirable bon sens, ceux-ci ne leur ont donné que les formes bedonnantes qu'exigeait leur destination, mais ils choisissaient le meilleur métal, ils l'ont tourné, battu et rivé de la meilleure façon. En un mot, ils en ont fait ce qu'il devait être. Aussi ces objets, sous leur aspect modeste, ces utiles auxiliaires de notre vie quotidienne, de notre amour de la propreté et de notre penchant à la gourmandise sont-ils vraiment beaux et furent-ils proclamés tels à l'exposition de dinanderies anciennes qui eut lieu naguère dans leur ville d'origine. Les fouilles de Pompéi et d'Herculanum ont révélé des balances de cuisine, des formes à pâtisseries très aptes à leurs fonctions, d'une exécution consciencieuse et de lignes élégantes montrant la destination de l'objet. Tout connaisseur les admire et les tient pour la perfection de leur type.

Nous voici arrivés à une seconde étape dans la recherche de la définition du beau, c'est-à-dire à la conclusion que celui-ci ne se réserve pas orgueilleusement de ne paraître qu'au sein du luxe, mais qu'il imprègne de son irrésistible séduction n'importe quel objet à la condition qu'il soit apte à sa destination.

Arrêtons-nous un instant pour admirer la sagesse de la nature plaçant à la portée du riche et du pauvre la même beauté et n'y mettant d'autre condition que celle de se conformer avec conscience à ses lois faciles et si pleines de bon sens.

Un être qui obéira à ses lois sera beau. L'intelligence s'y complaira et elle y reconnaîtra ces deux qualités qu'elle recherche avec tant d'avidité, à savoir : la vérité et l'ordre. Un être apte à sa mission c'est un être vrai, en ce sens, croyons-nous, qu'il est conforme au type éternel de son espèce. C'est donc, plus ou moins, le type de son espèce. Celle-ci contribuant à l'ordre général du monde, l'objet beau qui en dépend collabore donc, pour sa part, selon l'importance de son rôle et dans le degré de sa perfection, à maintenir l'ordre. C'est un objet beau, vrai, conforme à l'ordre général et, par conséquent, complètement estimable.

Composés de corps et d'âme, les hommes ne se sentent pleinement satisfaits que lorsqu'ils possèdent un bien répondant aux vœux légitimes de ces deux parties de leur être. L'objet beau, que nous avons examiné jusqu'à présent, ne possède de charmes que pour l'intelligence. Que lui manque-t-il pour séduire aussi l'imagination et les sens ? Tous, nous le sentons vaguement : aussi recourrai-je à certains exemples pour préciser les contours de notre idée. Imaginons les coupes athéniennes du Musée du Cinquantenaire dépouillées de la délicieuse peinture à sujets qui égaient leurs courbes gracieuses. Elles seraient non moins aptes qu'à présent à renfermer les vins qu'on y versait. Mais rempliraient-elles leur but aussi complètement que si on se les figure

telles que nous les voyons? Les dessins qu'on y admire expliquent d'ordinaire la destination du vase. Le lécythe, vase funéraire, représente, le plus souvent, les adieux au mort, la coupe fait allusion aux jeux et aux ivresses des banquets païens. Ces dessins nous montrent le but du vase, ils nous enseignent qu'il saura l'atteindre; bref, ils soulignent l'aptitude de l'objet à donner ce qu'il promet. Ces peintures ne sont pas superflues puisqu'elles manifestent ce que la terre cuite, privée de cet ornement, n'aurait su exprimer que dans un langage sans éloquence. Ce sont elles qui séduisent l'imagination, ce sont leurs lignes impeccables et spirituelles qui ravissent nos sens et font, du visiteur attentif qui s'arrête devant les lécythes, les coupes, les vases panathénaïques et les canthares merveilleux de notre collection bruxelloise, un admirateur gagné à la fois par l'esprit et par le corps.

Je crois que l'on peut soumettre à ces nouvelles données, au sujet du beau, tout objet qui, après un examen, est reconnu capable de répondre à toutes les exigences de l'intelligence, de l'imagination et des sens. On les appliquera judicieusement, par exemple, aux formes si gracieuses des meneaux des fenêtres des églises ogivales et aux nombreuses moulures superposées qui forment l'encadrement des portiques du XIIIe siècle. C'est à elles aussi que répond la noble élévation des vaisseaux de nos cathédrales, le jet superbe des flèches gothiques, l'admirable coloration des vitraux de Chartres et tant d'autres chefs-d'œuvre de l'art du moyen âge.

On observe les mêmes données dans les œuvres de Dieu. Prenons comme exemple le chef-d'œuvre de la nature. Nous pouvons concevoir le corps humain pourvu de tout ce que requiert sa nature et obligeant l'intelligence à le déclarer beau. Nous pouvons concevoir aussi que ce corps, irréprochable devant l'intelligence, produise néanmoins un sentiment de répulsion sur l'imagination et les sens. Mais mettez-y les couleurs de la santé, faites briller les yeux de l'éclat qu'y donne la pensée, relevez ce front et faites-en comme l'organe d'une noble intelligence, donnez aux lèvres une expression ferme et douce, redressez le buste afin de lui faire exprimer la force et la dignité, et vous m'aurez montré le Zeus de Phidias ou, mille fois mieux encore, le Beau Dieu d'Amiens.

La nécessité que nous venons d'exposer constitue une troisième étape dans notre étude du beau. Elle nous a démontré qu'il ne suffit pas que l'objet plaise à l'intelligence. Il doit aussi plaire au corps dans son imagination et ses sens.

Il faut donc qu'il ait un double langage, l'un, purement intellectuel par lequel il garantira à l'esprit qu'il est utile, qu'il est vrai et qu'il est dans l'ordre; l'autre, qui sera saisi par le corps et dans lequel celui-ci se joindra à l'esprit dans une commune admiration. Ces derniers mots m'obligent à observer que l'imagination, séduite souvent avant l'âme, comme elle l'a été par les colonnettes irrationnelles dont je parlais tantôt, est exposée à se tromper dans son ugement. Il faut, par conséquent, se méfier de ses indications et, quoi qu'elle puisse nous dire, ne les admettre que si l'esprit les reconnaît justifiées. Le beau objectif, le voici donc: c'est celui que l'intelligence reconnaît, celui

qu'elle seule saisit, celui qui se communique ensuite à nos sens en leur présentant ce que notre esprit avait déjà perçu.

Ce langage sensible, il est tenu par ce que l'on appellerait, fort justement, la splendeur de l'objet. Un objet splendide n'est-ce pas celui qui, étant beau, exhibe avec ostentation ses qualités ? Il faut un peu de coquetterie dans l'œuvre d'art. Elle doit attirer nos regards sur ses mérites. Il convient qu'elle appelle notre attention et que, celle ci étant provoquée, se transforme en enthousiasme devant les perfections qui la sollicitent et qu'elle s'écrie : « Voilà la beauté ! » Telle est la splendeur d'un objet beau.

Rapprochons maintenant, comme nous l'avons promis au début de cette dissertation, les éléments du beau que nous avons reconnus. Peut-être en verrons-nous jaillir la définition souhaitée ? L'objet qui prétend à la beauté doit être apte à remplir sa mission. Il doit donc être bon en son genre. C'est à l'intelligence qu'il incombe d'instituer cet examen et de constater si elle trouve là toutes les qualités que comporte la nature de cet objet. Elle devra donc le rapprocher du type de son espèce, le mettre en face du but qu'il doit atteindre et calculer la proportion dans laquelle il répond à ce qu'on en attend. Beau pour l'esprit, cet objet ne le deviendra complètement que s'il est tel également pour l'imagination et les sens, c'est-à-dire s'il leur parle leur langage en attirant leur attention et en la satisfaisant. A cette fin, il lui faudra souligner, avec une certaine ostentation, son aptitude à son rôle ; bref, il doit être splendide.

Ne peut-on conclure en disant : L'objet qui montre avec un certain éclat qu'il est apte à sa fonction, cet objet est beau ? Envisageant la même idée d'un autre point de vue, l'on pourra également définir la beauté par ces mots : c'est la possession évidente et splendide de toutes les qualités nécessaires à un être pour qu'il soit vrai et qu'il se trouve dans l'ordre voulu.

Ces conditions du beau, signalées par saint Thomas, justifient les deux définitions classiques que l'on en donne et qui, nous l'avons démontré, croyons-nous, ne s'excluent pas. L'une, c'est celle qui appelle le beau *splendor veri*, c'est-à-dire la splendeur du vrai. La seconde, c'est celle qui dit *pulchrum est quod visum placet*, le beau c'est ce qui plaît à la vue ou aux autres sens. Celle-là indique l'objet de l'intelligence, celle-ci la matière de son humble compagnon, le corps humain. L'un et l'autre sont appelés, par la beauté des choses créées, à s'élever vers la beauté incréée, éternelle et parfaite que contemplent les saints.

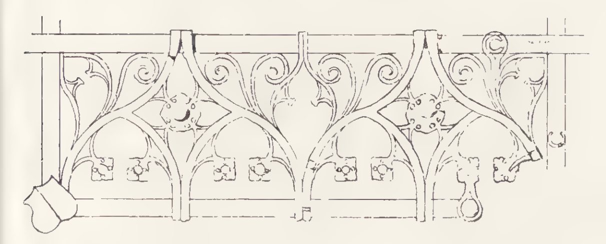
Abbé Nève.



UNE COURONNE DE LUMIÈRES EN FER FORGÉ.

L'ORIGINE du réel progrès qui se manifeste, depuis quelques années, dans certaines industries d'art prouve à l'évidence que l'étude sérieuse des œuvres anciennes est indispensable pour la formation et le développement du goût chez les créateurs et les exécutants des divers métiers.

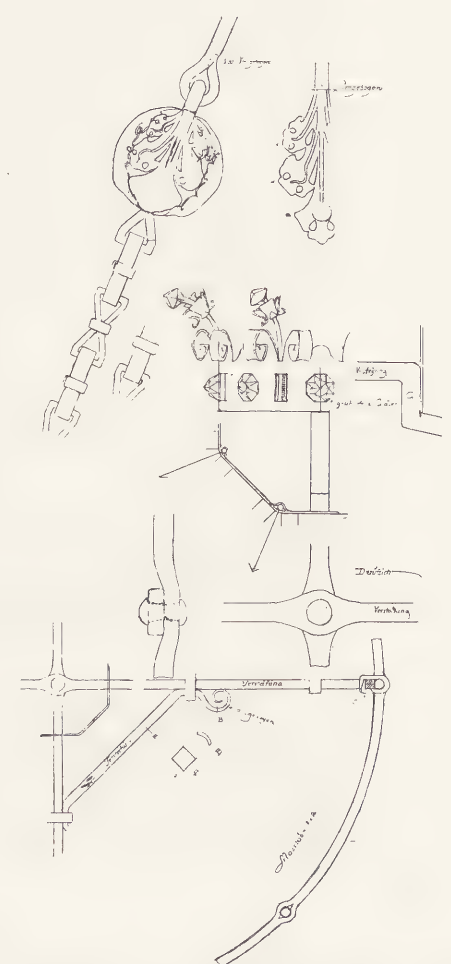
Si l'on gémit sur l'anarchie et le délire fiévreux et inconscients que trahissent quantité de productions modernes dues à des talents non douteux, mais égarés, on est d'autant plus heureux de rencontrer de-ci



COURONNE DE LUMIÈRES POUR L'ÉGLISE S.-PIERRE ET S.-PAUL DE MOSCOU. DÉTAIL DU CERCLE. Arch. J. Tornow.

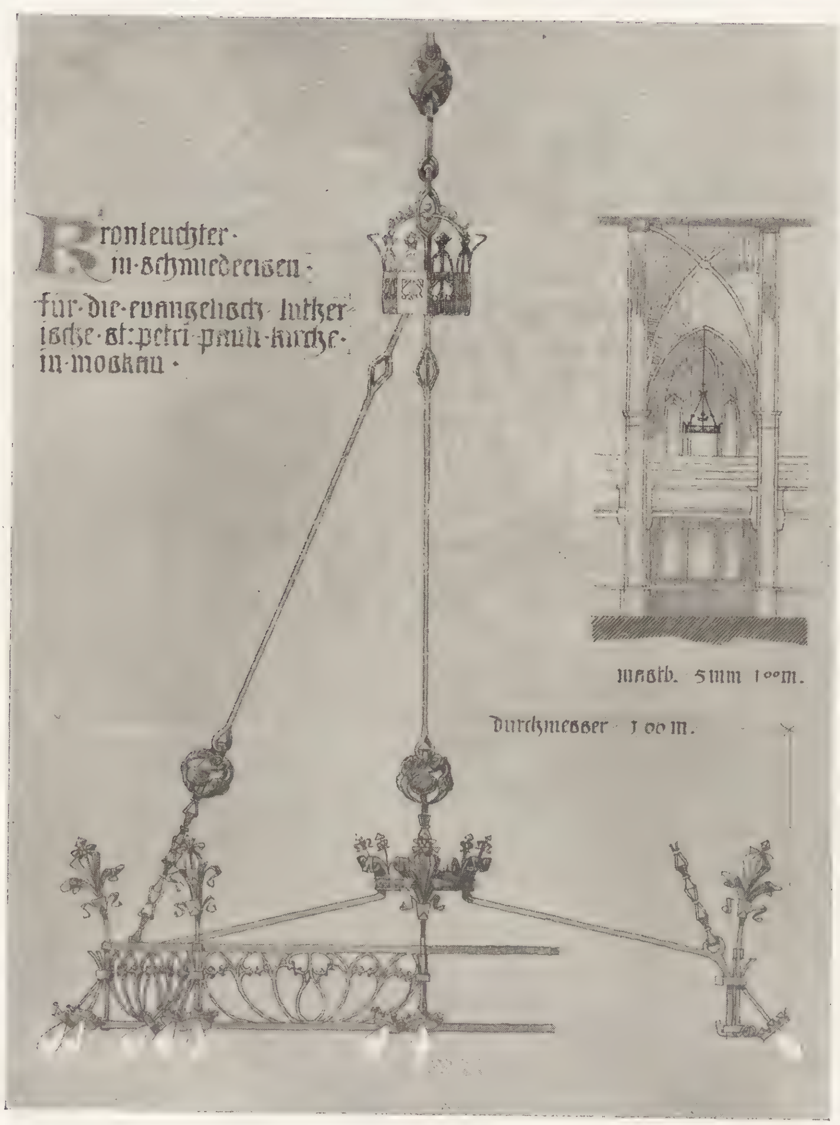
de-là, des initiatives dont les efforts tendent à redonner sainement et judicieusement aux métiers un courant de raison et de vie que possédaient les œuvres des siècles passés.

D'autre part, certains pays, dont la prospérité matérielle et morale est plus favorable qu'en d'autres à l'éclosion du bon goût, ont révélé en maintes circonstances que leurs tentatives ne sont pas restées stériles. Ainsi, en Allemagne, l'industrie du fer artistique, entre autres, semble des plus favorisées dans ce mouvement. La matérielle machine, à peu près uniquement propice à la surproduction commerciale, s'est réduite



Arch. J. Tornow. COURONNE DE LUMIÈRES POUR L'ÉGLISE S.-PIERRE ET S.-PAUL DE MOSCOU. PLAN DU CERCLE. DÉTAILS DE LA COURONNE CENTRALE ET DES CHAINES.

considérablement dans son emploi ; souvent même, elle a été complètement abandonnée



ARCH. J. TORNOW.

PROJET DE COURONNE DE LUMIÈRES
POUR L'ÉGLISE SAINT-PIERRE ET
SAINT-PAUL, A MOSCOU.

pour le retour à la main-d'œuvre par la forge. Nombre d'ouvrages, dignes d'éloges et d'encouragements, ont été les fruits des méritoires essais entrepris à l'encontre d'un enseignement routinier sans valeur et d'une pratique d'atelier défectueuse. Parmi eux, de bons exemples établissent notoirement la relation intime et directe qui, par principe, doit exister entre les produits modernes, quels que soient les besoins auxquels ils doivent satisfaire, et ceux, si beaux, qui sont parvenus du moyen âge jusqu'à nous, comme des reliques sacrées et vénérées.

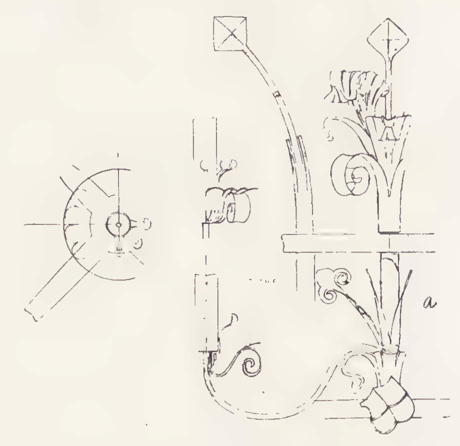
⁂

Nous sommes particulièrement heureux de pouvoir communiquer aux lecteurs du *Bulletin* une belle couronne de lumières en fer forgé. Elle a été composée par l'éminent architecte J. Tornow, de Metz, dont le *Bulletin* a déjà cité le nom à diverses reprises et notamment à l'occasion d'une de ses œuvres maîtresses, le porche occidental de la cathédrale de Metz[1]. La couronne de lumières dont il s'agit fut exécutée, en vertu d'une fondation de S. M. l'Empereur d'Allemagne, pour l'éclairage électrique de l'église évangélique de S.-Pierre et S.-Paul, à Moscou. Elle est suspendue entre chaque travée, comme le montre le croquis.

Couronne de lumières pour l'église S. Pierre et S.-Paul de Moscou. Détail de la couronne supérieure et de la chaîne d'attache. (Arch. J. Tornow.)


1. Voir *Bulletin*, 3e année, p. 144.

Sa simplicité et son élégance en font un bijou du meilleur goût. Dans ses grandes



Arch. J. Tornow. COURONNE DE LUMIÈRES POUR L'ÉGLISE S.-PIERRE ET S.-PAUL DE MOSCOU. DÉTAIL D'UNE BRANCHE DE LUMIÈRE.

lignes, elle rappelle les belles couronnes de lumières de nos vieilles cathédrales, bien qu'elle n'en possède ni la majesté, ni la grandeur. Son rôle, exempt de caractère sacré, la dispensait quelque peu, il est vrai, de ces qualités. Dans ses détails circule une sève plus jeune, qui gagnerait sans doute à être plus maîtrisée et plus châtiée en quelques points. D'une allure nerveuse et vigoureuse, caractérisant très bien la matière ductile du fer, elle possède des qualités supérieures de technique, que l'on rencontre trop rarement dans notre renouveau d'art.

Le fer découpé, martelé, repoussé et brasé, dans les nœuds, les couronnes et les fleurons, est particulièrement rationnel, logique et expressif. Moins heureux, peut-être, sont,

au projet, les bandeaux des deux couronnes qui, exécutés en tôle ajourée, produisent une impression sèche, manquant d'ampleur et de fermeté. Nos pères eussent traité autrement, croyons-nous, ces deux membres principaux de la structure. L'auteur lui-même semble avoir eu ce regret, si l'on en croit la correction apportée à ces deux points dans les plans de détail, qui satisfont par plus de simplicité et de calme.

Nous eussions été heureux de rencontrer sur ce beau projet la mention d'une polychromie en rapport avec le caractère de l'objet, à l'instar d'exemples nombreux de la meilleure époque ogivale (Lunebourg, etc.), où la richesse de la couleur donne, à la matière sombre du fer, vie, éclat et harmonie.

Au demeurant, cette œuvre est un excellent exemple de l'application moderne des principes anciens. Comme telle, elle est propre à encourager et à stimuler nos ferronniers contemporains dans les efforts et les aspirations de leur âme éprise du beau.

F. G.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A AMSTERDAM.

IL EST FINALEMENT DÉCIDÉ QUE les peintures murales qui doivent être appliquées dans la salle des fêtes du Palais de la nouvelle Bourse ne seront pas faites sur toile, mais directement sur l'enduit. — Il avait été question de faire l'application sur toile afin d'améliorer l'acoustique, qui laisse beaucoup à désirer.

❧❧

A BONN.

UNE NOUVELLE ÉGLISE SAINTE-ÉLISABETH VA SE BATIR AU sud de la ville, vers le faubourg de Kessenich. Ses formes rappellent les formes romanes. Le projet comporte une puissante tour occidentale, une massive coupole et deux tours de chaque côté du chœur. On escompte qu'avec la construction des bâtiments accessoires, le presbytère, deux maisons pour vicaires et une autre pour le sacristain, la dépense totale représentera 525,000 marks. Les plans ont été faits et les travaux seront dirigés par l'architecte professeur Becker, de Mayence. La contruction sera entreprise dès le printemps.

K.

❧❧

A COURTRAI

ERRATUM. — DANS NOTRE ARTICULET RELATIF AU MONUMENT commémoratif de la Bataille des Éperons d'or, paru dans le dernier numéro, page 276, s'est glissée une erreur qu'il importe de rectifier.

Nous disions que la statue en bronze de Notre-Dame de Groningen devait surmonter le socle : c'est la statue de la Pucelle de Flandre qui couronnera le monument ; Notre-Dame de Groningen est représentée en bas-relief sur le socle même.

A. v. H.

❧❧

A DARMSTADT.

DANS LE RÈGLEMENT SUR LES bâtisses, mis en vigueur depuis l'année dernière par la ville de DARMSTADT, il est fait défense d'employer des matériaux artificiels

pour les façades des constructions à ériger dans les rues principales.

Les architectes doivent notamment avoir recours à la pierre naturelle, à l'exclusion de la brique, et cette dernière est ainsi bannie des façades de quelque importance.

Comme il était aisé de le prévoir, des protestations violentes se sont élevées contre cette mesure draconienne, édictée pour des motifs basés sur des considérations esthétiques.

A ce sujet, le professeur O. Stiehl écrit dans le *Thonindustrie - Zeitung* que la valeur esthétique intrinsèque d'un ouvrage d'architecture ne dépend pas essentiellement de la nature des matériaux utilisés; il ne voit pas de motif plausible qui milite en faveur de la réglementation précitée, et ce d'autant moins que l'on dispose actuellement de matériaux en terre cuite, briques et autres, de nature à satisfaire la critique la plus difficile.

Nous partageons cet avis, car, s'il est désirable de combattre l'emploi des matériaux qui, par leur texture, leur uniformité d'aspect, leur forme même, ne répondent pas aux désiderata des architectes, il est vrai aussi qu'il est toujours possible d'imprimer aux façades un cachet artistique, un reflet de beauté avec des matériaux souvent vulgaires, mais choisis avec discernement et mis en œuvre avec logique.

A. v. H.

❧❧

A GAND

A L'ECOLE SAINT-LUC, A GAND. Devant un auditoire nombreux et choisi, au premier rang duquel se trouvait S. G. Mgr. Christiaens, évêque de Colophon, M. Th. Hebbelynck, juge au Tribunal de Gand, donnait une conférence avec projections lumineuses, sur un voyage qu'il fit récemment en Grèce.

S'embarquant à Venise, le conférencier s'arrête successivement à Ancône, à Bari, à Brindes et enfin à Corfou. L'orateur montre à son auditoire le site poétique de cette île enchanteresse, au milieu de laquelle s'élève l'Achilleion, la somptueuse villa de l'infortunée impératrice Élisabeth d'Autriche.

Quelques heures de navigation séparent Corfou de Patras, petit port du Péloponèse, d'où part le chemin de fer vers Athènes. Déjà l'antiquité classique revient à l'esprit; ici, c'est Mégara, petite localité aujourd'hui bien insignifiante; plus loin, c'est Corinthe, autrefois célèbre par son luxe et sa corruption, et qui n'a conservé de son passé de splendeur que les ruines d'un temple dorique situé à quelques kilomètres de la ville actuelle.

Enfin voici Athènes. Le train s'arrête dans la plaine, à quelque distance de la ville. Dans le lointain, une colline et sur celle-ci un point imperceptible : l'Acropole !

L'Athènes moderne est bientôt visitée. L'orateur a hâte de montrer à son auditoire l'Athènes ancienne, l'Acropole. Le long de la route qui y mène s'élèvent les ruines du théâtre de Dyonisios et l'Odéon d'Hérode Attique. Le premier de ces monuments frappe par ses vastes proportions ; il pouvait contenir trente mille spectateurs; de superbes sculptures de la bonne époque en décorent la scène ; le second est de dimensions plus modestes : on n'y exécutait d'ailleurs que des œuvres musicales.

Dans un langage élevé, le sympathique conférencier communique à l'assistance l'impression de saisissement que ressent le voyageur devant les ruines imposantes, rongées par le temps, abîmées par les barbares, pillées par les nations civilisées, qui en enrichirent leurs musées.

Et, tandis que le public écoute la parole colorée et captivante du conférencier, sur la toile défilent tour à tour les majestueuses colonnades des Propylées, le temple de la Victoire Aptère, un joyau de l'architecture Ionique, l'Erechteion et enfin le Parthénon, ce chef-d'œuvre de l'art grec, auquel les meilleurs architectes et les plus grands sculpteurs consacrèrent leur génie.

Une promenade au cimetière des Céramiques et une courte visite au musée de sculpture d'Athènes terminèrent la conférence.

De vifs applaudissements saluèrent la fin de cette causerie attrayante à la fois et par son langage châtié, sa riche documentation et par les multiples et artistiques projections lumineuses qui l'accompagnaient. M. P.

⁂

A LEIPZIG.

LE NOUVEL HOTEL DE VILLE DE Leipzig, une grandiose conception de l'architecte communal, le professeur-ingénieur Dr Hugo Licht, a été inauguré dernièrement.

Cette construction, commencée en août 1899, est érigée sur un terrain de plus d'un hectare, dont 6,562^{m2} bâtis, acheté par la ville à l'État, moyennant une somme de 4,150,000 marks.

C'est à la suite d'un concours que M. Licht fut désigné pour l'exécution de ses projets ; la dépense totale pour la bâtisse et pour les installations diverses a été d'environ 8 millions de marks, soit 10 millions de francs.

Une grande tour, dont le couronnement atteint 100 mètres de hauteur, domine le tout : c'est l'ancienne tour du château dit Pleiszenburg, qui se trouvait à l'emplacement, dont la partie inférieure a été conservée.

Dans le bâtiment central de la façade principale (façade sud) se trouve, au premier étage, la grande salle du Conseil (195^{m2}), qui se marque par cinq grandes fenêtres d'une hauteur telle qu'elles embrassent deux étages des bâtiments latéraux; il est flanqué de deux tourelles un peu en retraite, dont la sévérité fait bien ressortir la richesse du pignon.

La façade Sud-Ouest compte, au premier étage, huit fenêtres, réunies par un balcon qui porte, entre deux obélisques, les allégories de l'architecture, de la science, de l'équité, de la musique et du travail manuel; les étages supérieurs n'ont que six fenêtres, et le pignon est encadré par deux tourelles d'angle polygonales. La pointe est couronnée d'un lion colossal, dû au ciseau du sculpteur munichois G. Wbra. A l'Est, au deuxième étage, se trouve la salle des fêtes (552^{m2}) et une salle de réunion de 297^{m2} qui y faite suite.

Les façades Nord et Ouest sont traitées très sobrement pour la raison qu'elles n'abritent pas de locaux d'apparat, mais uniquement des bureaux.

L'intérieur est grandement, pratiquement et confortablement, voire même richement conçu.

La cage du grand escalier mesure 12^{m}50 sur 19^{m}50. Les marches de cet escalier sont en granit rouge poli de Predazzio, en Tyrol.

La pierre des façades est du calcaire gris des carrières des environs de Würzburg.

Le style du bâtiment présente, dans son ensemble, le cachet de la renaissance allemande, mais il est émaillé de motifs de la renaissance italienne, du baroque et même du moyen âge et de l'antique, harmonisés cependant de manière à former un tout original de haute valeur. A. v. H.

⁂

A LOUVAIN.

ON TRAVAILLE ACTIVEMENT A la restauration de la seconde façade latérale de l'Hôtel de Ville. Les sculpteurs van Uytvanck et Vermeylen, chargés de la partie décorative, prouvent, une fois de plus, que les procédés des maîtres du moyen âge ne sont pas un secret pour eux. Il serait difficile de reconnaître dans le travail les parties anciennes des parties nouvelles. C'est le plus bel éloge que l'on puisse faire des deux artistes.

A. v. H.

⁂

A ORANGE (France).

LE THÉATRE ANTIQUE D'ORANGE va être restauré. Le conseil municipal a demandé l'autorisation de créer un fonds de 500,000 francs au moyen d'une loterie.

Le projet de restauration, dû à l'architecte de la ville de Paris, Formigé, a été approuvé



D'après une maquette. Comm. obligeamment par le « Bouwwereld » d'Amsterdam. ARCH., Dr HUGO LICHT.

HOTEL DE VILLE DE LEIPZIG.

par l'inspection des monuments historiques de France.

Il comporte la remise en état du mur d'enceinte à peu près totalement détruit, la reconstitution du 3e rang, de la scène, du pulpitum et des escaliers ; de plus, une restauration générale des différentes parties. A. v. H.

⁂

A PIRNA.

LE RÈGLEMENT DE POLICE ÉLABORÉ PAR LE CONSEIL COMMUNAL reconnaît, comme celui de Weimar [1], le droit à la municipalité de défendre l'exécution de travaux qui seraient de nature à gâter les points de vue pittoresques de ces villes.

⁂

A VIENNE.

LES TRAVAUX PROJETÉS AU CIMETIÈRE CENTRAL DE VIENNE seront terminés en cinq années environ. Déjà, depuis plus de trois mois, est achevée l'entrée principale, due à l'architecte Max Hegele. Trois vantaux en bronze, séparés par des piliers carrés et flanqués par des obélisques aux assises majestueuses, constituent l'économie de ce travail, dont l'allure est incontestablement monumentale autant que luxueuse.

Les douleurs humaines, amenées à l'entrée de ce champ de repos, auraient dû y trouver un réconfort : telle était, à cet endroit, la mission de l'art. L'idée religieuse, la foi en l'immortalité semblait devoir être interprétée ici avant tout. Il est bien vrai que des bas-reliefs rappellent des scènes de l'Evangile et notamment le « Venez à moi, vous tous qui souffrez ». Mais ces détails sont difficilement compatibles avec les autres parties nées du paganisme classique, avec les figures stoïques des personnages antiques, avec les formes inspirées de l'art grec et même de l'art égyptien. Ils ne peuvent corriger l'expression des lignes, qui est déprimante. Rien n'élève, aucun idéal immatériel n'anime ces masses somptueuses. ÉGÉE.

1. Voir, plus haut, p. 248.

⁂

A ZUTPHEN.

D'ANCIENNES PEINTURES MURALES ONT ÉTÉ DÉCOUVERTES, au cours des travaux de restauration de l'église Sainte-Walburge, sur la voûte, du côté ouest de la nef centrale.

Le champ est divisé par des nervures placées diagonalement en six compartiments, dont deux grands et quatre petits. Sur chacun d'eux, l'on voit des motifs de feuillages et de fleurs, d'où, dans les petits compartiments, surgissent des personnages fantastiques, alors que, dans les grands, ces figures sont remplacées par des écussons armoriés.

Dans les peintures en question, sont intervenues principalement les couleurs verte, rouge et jaune; elles datent vraisemblablement du milieu du XVIe siècle et recouvrent, à ce qu'il paraît, des peintures plus anciennes encore.

De Opmerker.



VARIA.

NOTE TECHNIQUE.

MORTIERS DE CIMENT ET TRASS. L'addition de trass au mortier de ciment, préconisée actuellement par les chimistes et les spécialistes, n'est pas, quoi qu'on en dise, un fait nouveau. Il y a plus de trente ans, on a employé du mortier de ciment et trass aux constructions maritimes de *Wilhelmshafen* et de *Dantzick*, et la vulgarisation du procédé paraît surtout due aux savants travaux du Dr *Michaelis*, dont le nom est suffisamment connu de tous ceux qui sont appelés à étudier la composition des mortiers.

Le mortier en question paraît surtout être excellent pour les travaux de maçonnerie ou de bétonnage sous eau : il a été utilisé, dans ces derniers temps, avec succès, notamment au pont sur la vieille Meuse à *Spykenisse*, au port extérieur de *Scheveningen*, aux réservoirs de *Nürenberg* et de *Francfort-sur-Mein*, aux écluses du Rhin, à *Strasbourg*, etc.

Quoiqu'il soit indispensable de régler, dans chaque cas particulier, les conditions auxquelles doivent satisfaire les mortiers, nous croyons utile de donner ici, d'après le *Bouwwereld*, d'Amsterdam, les mélanges qui ont été employés aux travaux du port de *Scheveningen* :

BÉTON COMPRIMÉ EN BLOCS (SOUS EAU).
PARTIES EN VOLUME :

1 partie ciment.
1/2 » trass.
3 » sable.
5 » gravier fin.

BÉTON COMPRIMÉ EN BLOCS (HORS DE L'EAU).
PARTIES EN VOLUME :

1 partie ciment.
1/2 » trass.
3 » sable.
5 » gravier en morceaux jusque 0m03 de côté.

BÉTON COULÉ POUR LE REMPLISSAGE DES CAISSONS (A HAUTEUR DE LA MARÉE BASSE).
PARTIES EN VOLUME :

1 partie ciment.
1 » trass.
3 1/2 » sable.
6 » gravier.

Voici encore la composition des mélanges utilisés pour les murs de quais, à *Delfzijl* :

MORTIER POUR MAÇONNERIES.
PARTIES EN VOLUME :

1 partie ciment.		1 partie ciment.
1 » trass.	Et	1 » trass.
2 1/2 » sable.		4 » sable.

BÉTON COMPRIMÉ.
PARTIES EN VOLUME :

1 partie ciment.
1 » trass.
4 » sable.
9 » gravier ou briquaillons.

A. v. H.



VIEUX BOIS. — D'APRÈS LA CHRONICLE, ON A DÉCOUVERT, à Yaxley (Peterborough), une vieille forêt de chênes ensevelis par un cataclysme quelconque il y a peut-être 2,000 ans.

Un des arbres mesurait 60 pieds de long et 2 pieds de diamètre. Le bois est admirablement conservé et paraît excellent pour la confection de meubles; cependant, il demande d'être travaillé à la machine à raison de sa dureté, qui approche de celle de la pierre; il paraît avoir subi un commencement de pétrification. Il est à supposer qu'un bois pareil ne jouera pas ! A. v. H.

En Italie. — On se plaint des dégâts occasionnés par les pigeons aux monuments, surtout à ceux en marbre.

On leur attribue, ni plus ni moins, l'effondrement du campanile de Venise !

Il est constaté, paraît-il, que les déjections de ces volatiles contiennent une quantité appréciable d'acide sulfurique, qui, la pluie aidant, troue la pierre et le marbre. Des trous de l'espèce, en quantité innombrable, finissent par rendre ces matériaux spongieux.

A. v. H.

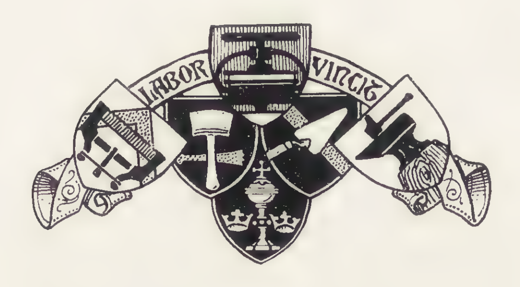
BIBLIOGRAPHIE.

Spemann's Kunst-Kalender. Calendrier à effeuiller, un bloc in-8°, Spemann, à Stuttgart. (2 Mk.)

C'est certainement une heureuse idée qui a présidé à l'édition de ce *Kunst-Kalender* :

« Jeden Tag ein anderer künstlerischer Eindruck, eine andere künstlerische Erinnerung, ein anderer künstlerischer Nachweis. » Et, en effet, chaque feuillet de ce calendrier porte, outre une éphéméride artistique, la reproduction d'une œuvre d'art appuyée par une description ou une critique sommaires. On ne saurait imaginer vraiment de calendrier mieux en place dans les *studio*, les ateliers et les habitations des praticiens ou des amis de l'art. Son grand intérêt, sans doute, réside dans l'illustration et, à cet égard, citons quelques qualités qui nous semblent précieuses et qui sont des éléments de succès pour ce travail. Les illustrations sont d'aussi bonnes reproductions qu'on peut le souhaiter en un ouvrage de ce genre. Les œuvres reproduites sont variées ; l'éclectisme dans l'espèce saurait difficilement être évité ; l'art ancien et l'art moderne interviennent ici tour à tour. Mais ajoutons que le choix des œuvres d'art publiées est fait avec discernement et, ce qui vaut autant, avec honnêteté. Le *Spemann's Kunst-Kalender* peut être accroché partout. Les insanités de certain art moderne n'y ont pas trouvé place.

G. Dy.



LA CATHÉDRALE CATHOLIQUE DE WESTMINSTER (LONDRES).

PEU de monuments ont été aussi diversement appréciés par les critiques d'art que la cathédrale érigée par la Foi catholique en plein foyer du protestantisme, à *Westminster* (Londres).

C'est bien là le sort ordinaire des monuments qui marquent une époque, soit à raison de leur importance exceptionnelle, soit par le symbole attaché à leur érection, soit par le caractère spécial imprimé à leur architecture, surtout lorsque ce caractère révèle une personnalité qui s'éloigne des sentiers battus tant dans la conception même de l'œuvre que dans la réalisation au moyen de systèmes de construction rationnels nouveaux.

La cathédrale de *Westminster* est non seulement un édifice de dimensions colossales, mais elle est surtout le symbole de la rénovation de la religion catholique en Angleterre : elle est élevée à la mémoire des cardinaux Wiseman et Manning, dont les noms, illustres entre tous, sont inséparables de l'histoire de cette rénovation. La cathédrale est aussi une œuvre personnelle, son architecte F. Bentley ayant cherché ses inspirations aux sources de l'architecture chrétienne tout en utilisant les systèmes de construction les plus modernes.

Quelle riche moisson d'observations de toute nature peut être récoltée au cours d'un examen même superficiel de ce monument !

En présentant celui-ci à nos lecteurs, nous exprimons le grand regret de n'avoir pu disposer de loisirs qui nous auraient permis de visiter la cathédrale et d'en rendre compte de ses diverses parties autrement que par l'examen de plans et de photographies. Il est vrai que nous nous sommes laissé guider dans notre visite hypothétique par l'honorable architecte Maître Charles Hadfield, qui donna, le 16 mars 1903, au « Royal Institute of Bristish architects », une conférence mémorable dans laquelle il a décrit avec une rare compétence les détails du chef-d'œuvre de son collègue et ami F. Bentley. Nous avons consulté aussi l'article documenté publié dans *The Architectural Review*, de janvier 1902, sous la signature du réputé critique, M. le professeur W. R. Lethaby.

Nous leur ferons de fréquents emprunts.

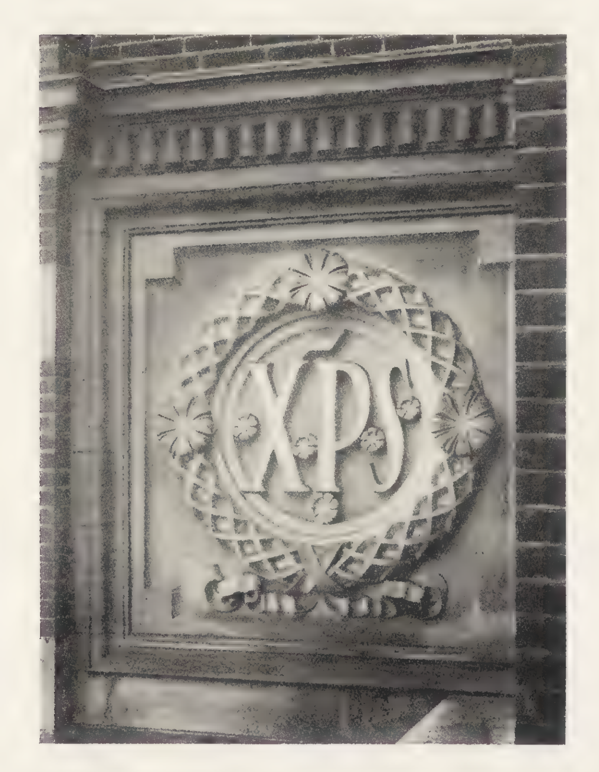
Avant de procéder à notre visite, nous devons dire quelques mots des rétroactes de la construction, de l'histoire de la fondation de la cathédrale.

Telle l'Eglise primitive, sortant des catacombes et célébrant sa victoire sur le paganisme, érigea des temples au Seigneur, tel aussi le catholicisme renaissant, opprimé depuis longtemps en Angleterre, put enfin, au siècle dernier, aspirer à un peu de liberté, tenir ses réunions et célébrer ses rites touchants ailleurs que dans des endroits écartés et peu dignes de la majesté divine.

La première église érigée à Londres, depuis la Réforme, fut la chapelle de Sainte-

Marie, à *Moorfield,* dont la dédicace eut lieu en 1820. C'est là que le vénéré Wiseman posa les premiers fondements de la rénovation catholique par son éloquence persuasive et entraînante et surtout par l'exemple d'une vie toute de dévouement et de charité.

Wiseman, créé cardinal par le pape Pie IX, lors de la restauration de la hiérarchie ecclésiastique en Angleterre (1850), suggéra à ses coreligionnaires l'idée d'ériger une cathédrale, laquelle, comme il le disait lui-même, devait être un témoignage des services qu'il avait rendus à ses compatriotes catholiques [1].



PANNEAU SCULPTÉ AU MUR ROND DU CHEVET.

1. En 1865, cinq mois avant sa mort.

Son successeur, l'inoubliable Manning, loin de repousser cette idée féconde, la considéra comme une charge sacrée, mais il ne crut pas pouvoir y donner suite aussi longtemps qu'il n'aurait pas pourvu à l'éducation des enfants pauvres de son diocèse.

En attendant, en 1868, on avait acquis un terrain de 2 1/2 acres [2] pour le prix de 36,500 £, soit plus de 920,000 francs, et, en 1873, l'architecte Chitton fut chargé d'élaborer les plans d'une cathédrale en style ogival qui devait mesurer 450 pieds [3] de longueur et 250 pieds de largeur, soit 137 mètres 16 sur 76 mètres 20.

Pour des raisons que nous n'avons pas à examiner ici, ce projet resta dans les cartons et même l'on revendit le terrain pour en acquérir un autre à l'emplacement de la prison *Tothill Fields,* contenant 4 acres, pour la somme de 55,000 £ ou environ 1,390,000 francs. Ceci se passait en 1884.

S. E. le cardinal Manning, décédé en janvier 1892, laissait à son successeur la tâche d'ériger l'édifice.

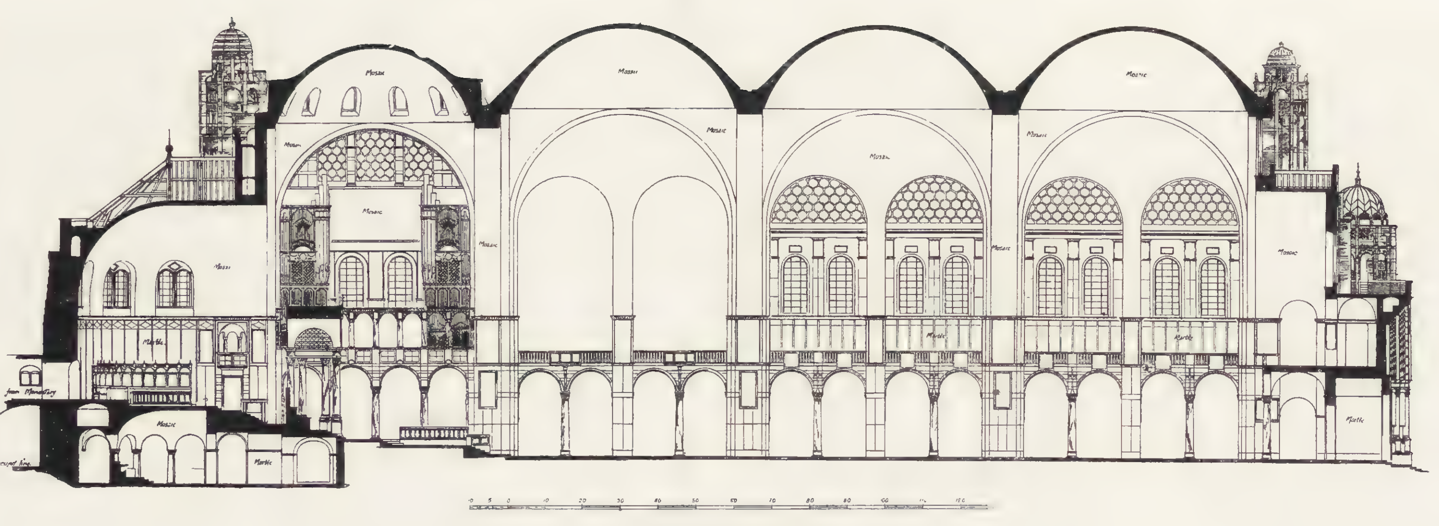
A peine élevé au siège de métropolitain, le cardinal Vaughan s'employa de toutes ses forces à la réalisation de son but : la nouvelle cathédrale lui paraissait nécessaire au point de vue des règles canoniques et il voulait payer le tribut d'hommage et de reconnaissance qu'avaient si hautement mérité ses illustres prédécesseurs Wiseman et Manning.

Bientôt l'on put songer à mettre à l'étude les questions de plan et de style.

On voulut d'abord reproduire l'ancienne

2. L'acre = 4840 yards carrés = 4840 × $0^{m2},8361$ = 0,4047 hectare.

3. Le pied anglais = $0^{m}30479$.



Échelle en pieds d'Angleterre.

ARCH. J. F. BENTLEY.

CATHÉDRALE DE WESTMINSTER.
COUPE LONGITUDINALE.

basilique vaticane de Saint-Pierre, mais cette idée fut abandonnée; l'on chargea enfin l'architecte F. Bentley, en juillet 1894, de l'élaboration des plans de la nouvelle cathédrale. Cet artiste se mit incontinent à l'œuvre et entreprit un voyage sur le continent pour y étudier plus à fond les grands chefs-d'œuvre religieux du passé, et il visita notamment *Rome, Venise, Vérone, Florence, Milan* et *Ravenne. Ravenne,* surtout, renforça chez lui les idées qu'il avait conçues de bâtir une cathédrale selon les traditions de Sainte-Sophie, de *Constantinople,* qu'il n'alla cependant pas étudier sur place.

De retour à *Londres,* il dressa les plans de la cathédrale et, peu de temps après, le 29 juin 1895, l'on procéda à la pose solennelle de la première pierre de l'édifice.

Bentley chercha à réaliser dans sa conception ce que, d'après lui, fût devenue « la première phase de l'art chrétien si la décadence de l'empire Romain n'avait mis fin au développement des exigences confessionnelles en Orient ».

« Dans un coup d'œil sur le plan de l'église des *SS.-Serge* et *Bacchus,* à *Constantinople,* ou sur celui de *Saint-Vitàl,* à *Ravenne,* édifices qui ont à peu près la même ancienneté, il est visible, dit encore *Bentley,* qu'ils étaient conçus par un liturgique plutôt que par un artiste confessionnel, tandis que l'église de *Saint-Marc,* à *Venise,* érigée environ quatre siècles plus tard, indique un progrès dans cette dernière direction et laisse voir clairement le chemin parcouru [1]. »

A ces considérations personnelles à l'architecte Bentley vinrent se joindre des raisons qui militaient contre l'adoption du style ogival que généralement l'on eût préféré comme rentrant le mieux dans les traditions de l'architecture anglaise.

Au sentiment de S. E. le cardinal Vaughan, il fallait bâtir la principale église catholique de l'Angleterre dans un style ressortissant du style chrétien primitif, qui n'appartenait pas plus à l'*Italie* qu'à un autre pays et qui, au IXe siècle, était répandu dans maintes contrées.

D'autre part, il importait de ne pas ériger un édifice qui eût pu sembler vouloir rivaliser avec l'église de *Westminster Abbey;* il convenait, en outre, de pousser la construction avec une grande rapidité et avec la moindre dépense, ce qui pouvait seul être réalisé en exécutant les plans de Bentley.

Toutes ces raisons doivent faire réfléchir ceux de nos amis qui regrettent le rejet du style ogival pour cet édifice [2].

1. Lettres de Bentley au *Cathedral Record.*

2. Le *Bulletin* qui, ses lecteurs le savent, n'est pas une revue d'éclectisme, se doit d'insister sur les considérations émises par son distingué collaborateur.

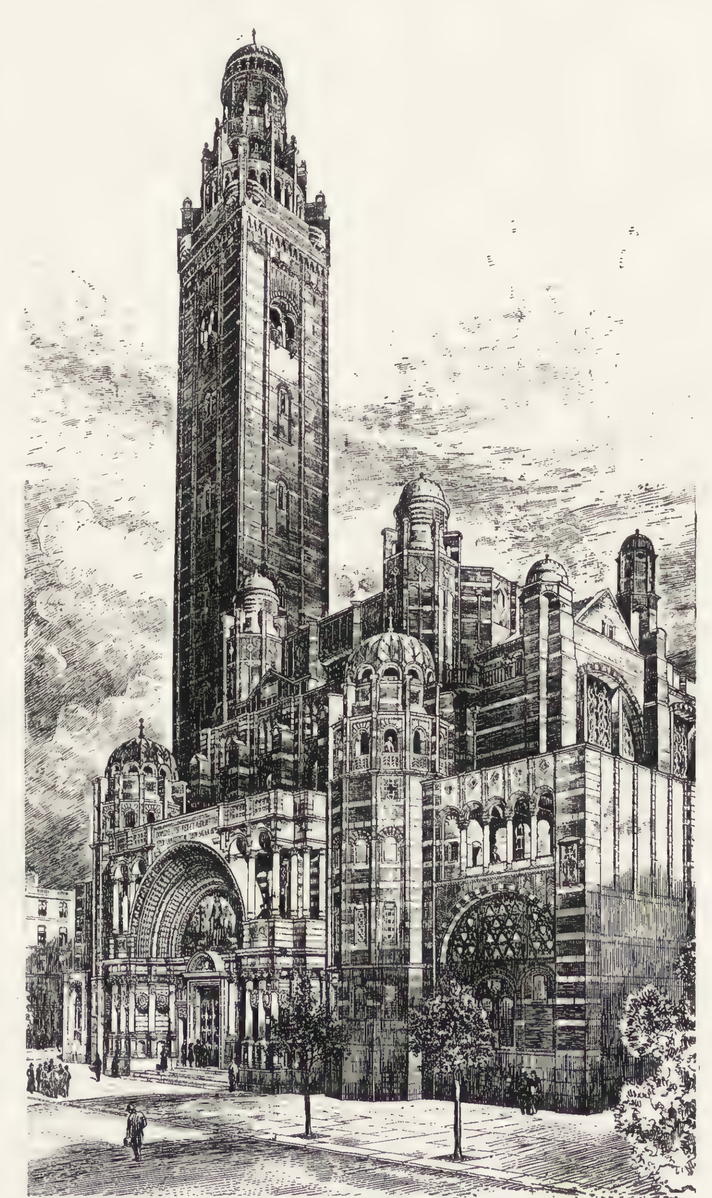
Nous comprenons fort bien les raisons qui ont engagé les auteurs de la cathédrale de Westminster à écarter leur style national; mais nous ne pouvons pas les considérer comme suffisantes. Les catholiques anglais ont voulu se distinguer de l'Eglise anglicane, fort attachée à la restauration du style religieux du moyen âge; ils ont voulu, en adoptant un autre style, manifester l'universalité de leur foi catholique en face d'une religion nationale et schismatique. Dans cet ordre d'idées, leur pensée devait se reporter à la basilique romaine de Saint-Pierre. Mais il leur a paru que celle-ci, malgré son classicisme, a un caractère trop particulier à un peuple, et ils n'ont pas pu ne pas se souvenir que le type romain s'est répandu au XVIe siècle, avec la Renaissance et la Réforme; ils ont dû se rappeler que Saint-Paul de Londres, la cathédrale anglicane, est du même style.

Ils ont donc remonté aux temps antérieurs à toute

Certes, ils pourront objecter que le style byzantin ne convient guère au climat sombre, brumeux et pluvieux de la capitale anglaise, mais l'examen des plans et division religieuse occidentale. Le style byzantin, exporté en Europe, se présentait seul alors avec un rayonnement suffisant pour fournir des prototypes monumentaux.

Tout cela n'empêche pas que la cause de l'art national, fondée,quoi qu'on dise, sur des principes de nature et de raison, a été trahie. Et ceci ne devait être consenti à aucun prix. Que la nouvelle cathédrale de Westminster soit un édifice grandiose, immense ; qu'elle ait été construite avec toute la science actuelle; qu'on l'ait adaptée le plus possible à la lumière, au climat, aux nécessités du temps et du lieu, nous voulons l'admettre. Il n'en est pas moins certain que son auteur s'est trouvé lié par des formes arbitrairement élues ; que celles-ci ne sont pas nées du but, des moyens et du caractère national, mais que ce caractère a été opprimé, les moyens adaptés, le but contourné. Si bien construites qu'elles puissent être, les coupoles ne se comporteront pas sous la pluie comme l'auraient fait de bonnes toitures, et la vision orientale, dont la masse s'estompe à peine des brumes de Londres, étonnera toujours le sentiment. Ce qu'on peut dire de mieux de la cathédrale de Westminster c'est que l'intérieur en est imposant, et que son thème a permis de réaliser la grandeur dans la simplicité et la richesse avec relativement peu de dépense. Mais il n'était nullement impossible d'obtenir un semblable résultat avec un programme national. On pouvait faire de l'architecture anglaise qui eût été simple et grande et somptueuse, et qui eût constitué peut-être ainsi un exemple nouveau autant que traditionnel.

Le talent de M. Bentley, qui s'est révélé aussi souple que puissant, se serait parfaitement accommodé d'une recherche dans cette voie.



CATHÉDRALE DE WESTMINSTER.
FAÇADE PRINCIPALE.

Ajoutons, ce qui ne change rien à la question, que l'*orientalisme* de la cathédrale de Westminster ne vient pas de Byzance. Comme le dit M. A. v. H., il a été recueilli en Italie. Aussi, dans ses détails, tels que le campanile, les porches, les galeries, etc., nous

des gravures leur démontrera que Bentley a merveilleusement prévu ces objections en donnant des dispositions spéciales aux toitures et aux prises de lumière diurne, qu'il a su différencier des dispositions données en Orient aux parties similaires.

S'il est vrai que l'apparence extérieure de l'église n'a pas la splendeur des cathédrales ogivales, la structure adoptée a permis d'établir une immense nef de 60 pieds de largeur (18m29) et de 200 pieds (60m96) environ de longueur, dont la majesté est indéniable.

Bentley n'a pas, comme il l'a écrit lui-même, « essayé de trouver un nouveau style, cela est impossible, mais il a cherché, dans la mesure de ses capacités, à développer, selon les nécessités de temps et de lieu, la premier phase de l'architecture chrétienne ».

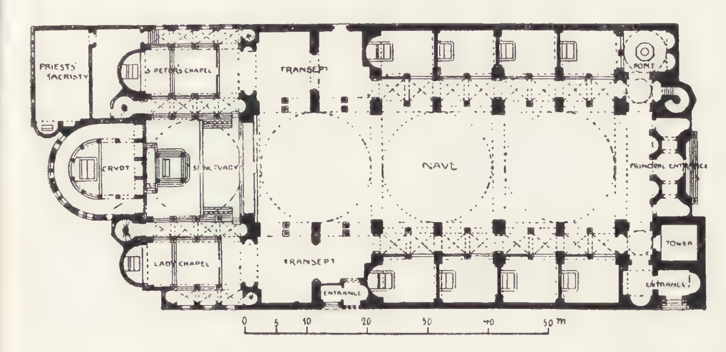
Ce à quoi, à notre humble avis, il a parfaitement réussi. Il n'a, du reste, sacrifié en rien le programme habituel d'une cathédrale de notre temps, ni même abandonné la forme cruciforme latine qui se dessine clairement dans le plan ; il a pourvu l'édifice d'un éclairage diurne amplement suffisant tout en conservant le caractère mystérieux qui sied si bien au temple de Celui qu'il faut craindre et aimer.

CATHÉDRALE DE WESTMINSTER. VUE D'ENSEMBLE DE LA PARTIE ANTÉRIEURE SUD-EST.

retrouvons l'influence directe du nord de l'Italie. Sous le rapport esthétique, cela diminue l'unité du monument. Mais cela infirme singulièrement le thème de M. Bentley : *développer selon les nécessités de temps et de lieu (!) la première phase de l'architecture chrétienne.* Si l'art italien a connu l'influence byzantine, il ne fut pas cependant le développement de cet art. Et l'architecture de Sainte-Sophie ne représente l'architecture chrétienne qu'en Orient, malgré ses importations. M. Bentley me semble avoir *forcé* l'histoire après s'être trompé sur la portée esthétique des faits historiques. E. G.

⁂

Avant de décrire quelques particularités du plan, que la gravure ci-contre fait déjà clairement connaître, et avant de donner les principaux matériaux mis en œuvre, nous noterons que l'église n'est pas exactement orientée, à raison des dispositions spéciales des bâtiments environnants et surtout de l'existence de fondations qui ont pu être utilisées. L'axe du chœur est dirigé vers le S.-S.-E ; pour la facilité des explications, nous le considérons cependant comme exactement orienté.



CATHÉDRALE DE WESTMINSTER.
PLAN TERRIER.

Voici, tout d'abord, les dimensions d'ensemble :

Long. totale extérieure	= 360	pieds	= 109,72	m.
Larg. » »	= 156	»	= 47,55	»
Hauteur de la nef	= 117	»	= 35,66	»
» du campanile	= 284	»	= 86,56	»
Longueur intérieure jusqu'au sanctuaire	= 232	»	= 70,71	»
Profond. du sanctuaire	= 65	»	= 19,81	»
Au delà jusqu'au fond du chœur-haut	= 45	»	= 13,72	»
Soit pour la longueur intérieure totale	342	»	= 104,24	»
Largeur de la nef	60	» [1]	18,29	»
Largeur au travers de la nef et des bas-côtés	98	»	= 29,87	»
Largeur au travers de la nef, des bas-côtés et des chapelles latérales	= 148	»	= 45,11	»
Hauteur des arcades principales de la nef	= 90	»	= 27,43	»
Hauteur à la calotte des dômes	= 112	»	= 34,14	»

Superficie totale 54,848 pieds^2 = 5095,38 m^2 [2].

Bentley a renoncé d'une façon absolue à l'emploi du fer et de l'acier dans la construction, même pour les coupoles et les charpentes.

Les matériaux pierreux sont presque seuls employés : la pierre, la brique, le ciment pour les parties constitutives, le marbre pour les colonnes et les revêtements des murs, la mosaïque pour les revêtements des voûtes, etc. ; le bois de chêne et de teak ainsi que le plomb pour les toitures, l'asphalte, pour les plates-formes.

Bentley est heureux, écrit-il, d'avoir montré l'inanité de l'opinion qui tient pour indispensable l'emploi du fer pour de grandes portées. Il se livra du reste avant la mise en œuvre des divers matériaux et surtout du béton à de nombreuses expériences que nous ne pouvons énumérer ici.

Disons que le béton pour les fondations est composé de : 5 parties en volume de gravier de la *Tamise*, 1 partie en volume de sable rude et 1 partie en volume de ciment à prise lente de toute première qualité.

L'architecte fit aussi un



CATHÉDRALE DE WESTMINSTER. VUE DES DOMES SUR LA NEF VERS L'OUEST.

[1] La largeur de la nef principale de Westminster Abbey n'est que de 30 pieds.

[2] Westminster Abbey mesure 61,729 pieds^2 = 5734,62 m^2.

choix minutieux pour les briques, qui sont de nature différente selon qu'elles furent utilisées aux fondations, aux murs extérieurs, aux grands ou aux petits piliers, aux appuis de voûtes, etc. Il rejeta toute brique machinée.

Sauf au parement extérieur, l'appareil pour la maçonnerie de briques est invariablement celui dit « en chaîne anglaise ».

Le mortier comporte $\frac{1}{3}$ de ciment et $\frac{2}{3}$ de sable blanc rude de la *Tamise*.

En ce qui concerne la pierre de taille, on mit en œuvre la pierre de *Portland* « du banc sombre » pour l'extérieur ; le granit pour les soubassements, les seuils, etc.

La construction des dômes n'a pas été imitée de celle des Byzantins ; les parties essentielles sont faites en béton pilonné sur cintrage : ce béton homogène et non armé est formé de 4 parties en volume de morceaux de briques blanches saturés d'eau et de 1 partie de ciment.

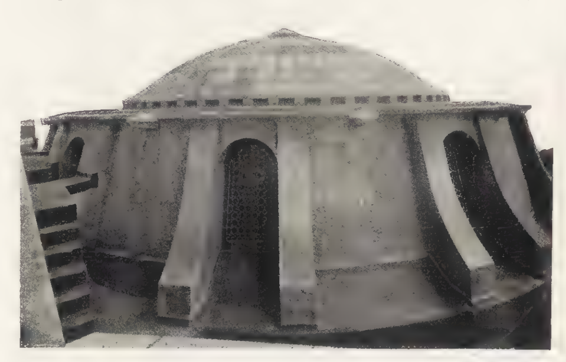
Le diamètre intérieur des dômes est de 60 pieds = 18 m. 29 ; leur épaisseur à la base de 3 pieds = 0 m. 91 et celle au sommet de 13 pouces [1] seulement ($0^{m}33$).

Le poids d'une calotte est de 700 tonnes [2], soit de plus de 711,000 kilogrammes.

Seul le dôme du sanctuaire est percé de fenêtres ; il est ingénieusement contrebuté ainsi que le montre notre gravure.

Bentley a utilisé pour les colonnes une soixantaine de marbres différents, provenant de toutes les parties du monde : les fûts monolithes sont en granit rouge, en marbres du *Derby*-shire, de *Larissa*, en cippolin grec et suisse, en Languedoc, en brèche, en Pavanazzo, etc.

M. Hadfield fait remarquer que les carrières classiques de la *Thessalie* et de l'île d'*Eubée* furent rouvertes à la fin du XIXe siècle et qu'elles fournirent à la nouvelle cathédrale des marbres semblables à ceux qu'elles avaient fournis à la cathédrale de *Justinien* au VIe siècle : les colonnes de



CATHÉDRALE DE WESTMINSTER. DOME SUR LE SANCTUAIRE VU DU SUD-EST.

vert antique sont peut-être les premières que l'on a extraites depuis cette dernière époque.

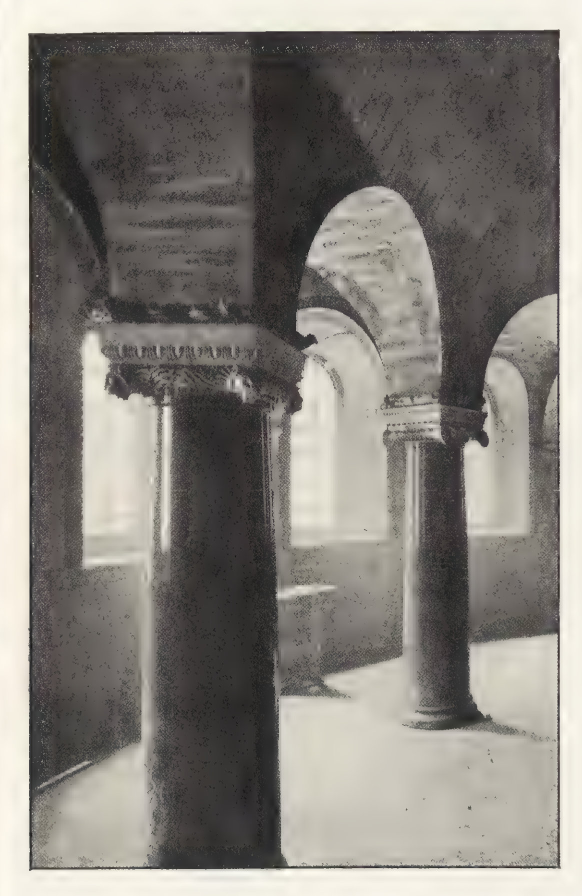
Les chapiteaux sont également d'une grande diversité de facture.

La vitrerie en verre brouillé n'a pas été admise comme devant être « préjudiciable à l'éclairage et contraire à l'harmonie pour le projet décoratif à l'intérieur ».

La pierre artificielle a été mise en œuvre pour les marches des escaliers et pour la couverture des dômes ; elle est composée d'un mélange intime de ciment et de granit écrasé, le tout pilonné dans des moules, puis immergé dans un bain de silicate.

Nous pouvons signaler que la couverture des dômes ne repose pas directement sur la calotte, en vue notamment de l'aérage.

[1] Le pouce anglais = $0^{m}0254$.
[2] La tonne anglaise = 1016 kilos 048.

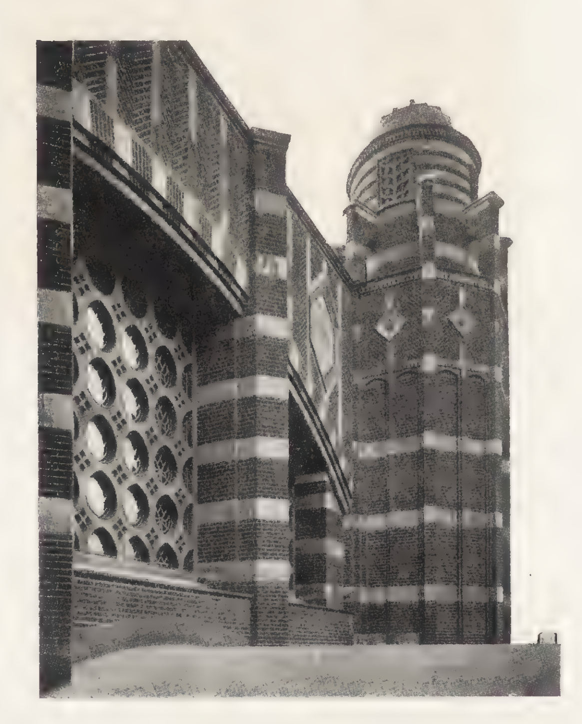


CATHÉDRALE DE WESTMINSTER.
UN COIN DE LA CRYPTE.

conçues non seulement de manière à faire valoir les lignes architecturales, mais en vue d'un éclairage diurne direct : la lumière pénètre en abondance par les baies des murs extérieurs par-dessus les galeries qui longent la nef.

Un coup d'œil sur les coupes démontre que la solution du problème de l'éclairage diurne trouvée par Bentley est à l'abri de tout reproche. Nous ajouterons que l'éclairage direct par la coupole du sanctuaire, d'une part, et par le mur ouest, d'autre part, ce dernier obtenu au moyen de retraites savantes en façade, complète heureusement la dite solution.

Nous n'entrerons pas dans de longs détails au sujet des autres dispositions : l'on



CATHÉDRALE DE WESTMINSTER. PARTIE SUD DE LA GRANDE BAIE SUPÉRIEURE DE LA FAÇADE OCCIDENTALE.

Les fermetures des grandes baies sont en terra-cotta à réseaux variés d'un heureux effet.

Les plus minutieuses dispositions ont été prises pour les couvertures en plomb, les plates-formes et les gouttières.

Enfin tout l'édifice est chauffé à l'air chaud et à la vapeur à basse pression ; l'éclairage se fait au moyen de l'électricité.

Ce qui frappe particulièrement, dans la disposition intérieure de l'édifice, c'est l'agencement des piliers et des arcades, surtout de ceux de la nef, parce que ces parties sont

aura remarqué l'entrée principale donnant dans un narthex, lequel aboutit à la nef principale et à deux collatéraux où s'ouvrent des chapelles. Du narthex, on a accès, d'une part, au baptistère, d'autre part, à un porche formant entrée sur une rue latérale.

Quant aux transepts, résumons ce qu'en a



CATHÉDRALE DE WESTMINSTER. TRAVÉE DES BAS-COTÉS AU NORD DE LA NEF.

dit Bentley lui-même dans le « Cathedral Record » de juillet 1896 :

« Dans la moitié ouest du transept, face à l'avenue Ambrosden, est prévue une entrée avec porche et vestibule ; dans l'autre moitié, continuant la ligne du porche, il y a une chapelle. Longitudinalement le transept est divisé par un mur percé de deux arches ; continuant les lignes de la nef, le long du transept se trouvent des colonnes portant l'arcade pour mettre en communication les galeries de la nef avec celles du sanctuaire.

» Du côté sud, le transept est traité d'une manière analogue, seulement le porche et la chapelle sont remplacés par des compartiments pour les confessionnaux et pour les châsses-reliquaires. »

La chaire à prêcher se trouve au pilier principal du transept sud.

Sur le transept s'ouvrent le sanctuaire et deux grandes chapelles consacrées l'une au Saint-Sacrement, l'autre à la sainte Vierge.

Devant le sanctuaire pend une majestueuse croix triomphale de 30 pieds de hauteur. Au fond se trouve le fameux baldaquin en marbre, abritant l'autel, d'une richesse incomparable ; du côté nord est le trône de l'archevêque et plus en avant vers le transept, de part et d'autre, sont ménagées les stalles.

Derrière le sanctuaire est placé le « presbyterium » ou chœur-haut sous lequel est située la crypte de Saint-Pierre, très originale comme conception.

Les orgues ont été installées au-dessus de l'aile joignant la chapelle de la sainte Vierge.

Nous ne citerons que pour mémoire la décoration luxueuse. Pour en donner une idée, rappelons avec M. Hadfield que les prix des autels de deux chapelles sont respectivement de 12,000 £ et de 17,000 £, soit environ 302,000 et 430,000 francs. Les mosaïques des voûtes sont de toute beauté.

Bref, d'après le « January Century Magazine » de 1905, le coût total est évalué à 5,000,000 £, soit plus de 126,000,000 de francs.

Il reste à signaler les spacieuses sacristies, les bureaux, etc.; et nous terminerons cette revue déjà longue par un court aperçu sur la façade principale, que nos gravures font, du reste, suffisamment connaître et qui est très intéressante :

Le portique, très évasé et à multiples archivoltes en retraite, encadre un tympan revêtu de mosaïque. Deux escaliers, dans des tourelles à dôme, flanquent le porche au-dessus duquel se dessine le narthex surmonté lui-même du mur où est percée la grande baie de la nef. Le campanile s'élève derrière le porche latéral que nous avons signalé ci-dessus.

Si, à première vue, l'édifice apparaît comme une vision byzantine, une analyse détaillée nous rappelle bientôt à la réalité et nous démontre, par le soin apporté à la solution des divers problèmes dictés par le climat, les besoins, les usages, les matériaux, que nous sommes loin de Byzance, que cette conception grandiose est bien une œuvre personnelle, le chef-d'œuvre d'un véritable artiste, dont nous saluons en passant la mémoire.

Plus heureux que tant d'autres hommes de génie, Bentley a pu du moins éprouver la satisfaction de voir le gros-œuvre du rêve de sa vie en bonne voie d'achèvement ; il s'est endormi dans la paix du Seigneur avec la conviction que ses idées seraient suivies jusqu'au bout. Si nous ne nous trompons, son fils a continué le travail gigantesque sous la haute direction de l'archevêque Mgr Bourne. Il a droit ainsi à la reconnaissance non seulement de toute l'Angleterre catholique, mais de tous les amateurs d'art et de tous les artistes.

A. v. H.

UN PEU DE SCULPTURE.

TOUT artiste possède ce qu'il appelle ses « documents ». Notes éparses, recueillies au hasard des occasions, plus ou moins complètes, relativement parfaites, d'une valeur intrinsèque quelquefois minime, elles sont pour lui précieuses à raison des indications qu'elles renferment.

Aussi y trouve-il, en les classant, un intérêt et un enseignement toujours nouveau.

Nous achevions ainsi de ranger, l'autre jour, quelques reproductions photographiques dont nous nous étions enrichi depuis peu. Le lot de la sculpture était composé d'une demi-douzaine de sujets dont la diversité nous saisit et nous engagea à différer leur classement pour les soumettre aux abonnés du *Bulletin*.

Ces six ou sept pièces n'ont point en elles-mêmes un intérêt extraordinaire. Elles n'offrent relativement les unes aux autres aucun point de ressemblance ni même d'antithèse. Leur genre, leur matière, leur destination, leur sujet, leur âge, leur provenance, tout les sépare trop pour rendre possible un rapport direct de comparaison. Elles ont de commun leur nature et leur principe : ce sont des sculptures décoratives. Et voilà tout !

C'est assez de cette communauté essentielle pour que, d'un examen, les leçons en découlent en foule, leçons d'histoire et leçons d'esthétique.

Notre but n'est point de formuler ces leçons. Laissons aux documents eux-mêmes le soin de les suggérer et contentons-nous de présenter les sculptures dont il s'agit.

❧❧

Nous devons à l'obligeance de M. le curé Op de Drinck le premier de ces documents. Il est recueilli sur les clefs de voûtes originales de l'église de Damme. Il montre ces sculptures très bien conservées et représentant divers sujets d'ailleurs intéressants pour l'iconographie : l'Annonciation ; la Visitation ; le Christ du jugement dernier apparaissant sur les nuées, montrant ses plaies et entouré de la très sainte Vierge et de saint Jean ; le Christ ressuscitant ; la conversion de saint Paul, et enfin deux apôtres. On peut, nous semble-t-il, les attribuer au XIVe siècle.

Elles ne sont certes pas l'œuvre d'un même sculpteur. De fortes traditions d'école expliquent assez leurs ressemblances.

Leur mise en page fort décorative et, plus encore, leur composition sont à considérer. Leur sujet silhouetté, en raison de l'effet décoratif d'ensemble, se trouve précisé de manière à pouvoir être lu ou du moins deviné à la plus grande distance. On peut constater que les motifs des clefs de voûtes de nos grandes églises, malgré l'élévation à laquelle se trouvent ces sculptures, sont généralement, et surtout quand la polychromie les accentue, déchiffrables pour un œil normalement doué. Cela est certainement dû à une connaissance, à un calcul et à un talent d'abstraction et d'accentuation de certaines masses et de certaines lignes, mais encore à des caractères de composition combinées avec les types usuels de l'iconographie. La difficulté de la tâche était, il est vrai, simplifiée à une époque où, de par une tradition solide et une esthétique populaire, l'iconographie était plus invariable et plus connue que de nos jours. Il n'est pas moins hors de doute que le phylactère de l'ange dans l'Annonciation, développé largement au premier plan ; le geste d'Elisabeth fort apparent dans la Visitation; l'attitude de N.-S. sur les nuées ; certains détails, par exemple la croix triomphale et le mouvement du Christ dans la Résurrection, n'ont d'autre but que de recueillir la lumière et de servir de point de repère à l'attention, de rappel à la mémoire et de faciliter ainsi la lecture du sujet. Il en est de même d'une foule de détails que, dans les œuvres d'art monumental, on est tenté de taxer de naïveté, d'hésitation, de gaucherie, de routine ou d'originalités douteuses et qui sont, en réalité, les fruits d'une science profonde et d'une longue expérience.

❧❧

Ces clefs de voûtes n'ont rien d'exceptionnel en ce qui concerne l'art appliqué. Plus rares, sous ce rapport, sont les sculptures suivantes. C'est à Damme encore qu'elles existent : taillées dans le bois, au nombre de huit, elles garnissent les potelets qui descendent de la charpente, contre le mur de la grande nef. Au-dessus d'elles vien-



Annonciation.
Visitation.

Le Christ sur les nuées.
Résurrection.

Conversion de saint Paul.
Deux apôtres.

ÉGLISE DE DAMME. CLEFS DE VOUTE
PROVENANT DE LA NEF CENTRALE.

nent se bouter les aisseliers ou jambes de force supportant les poutres. Elles constituent donc un moyen aussi ingénieux qu'utile, rationnel et bien approprié, d'orner la paroi supérieure. Il est bon de se rappeler




ÉGLISE DE DAMME. FIGURES ORNANT LA CHARPENTE APPARENTE DE LA NEF CENTRALE.

qu'à l'instar de beaucoup d'églises de la Flandre maritime, celle de Damme est composée de trois nefs de hauteur presque égale. Le vaisseau central ne possède donc pas de claire-voie et entre les arcs et la ligne de la naissance de la voûte en bardeaux s'étend une zone de mur coupée seulement par des pièces apparentes de la charpente. L'idée de décorer cette partie par quelques saillies s'est donc présentée naturellement à l'esprit de l'architecte. D'autre part, nous pouvons, faire un rapprochement, en ce qui concerne l'essence de ce système d'ornementation, entre ces figures et celles que nous avons vues fréquemment sous les nervures des voûtes en pierre, presque au sommet des colonnettes. On songe, par exemple, aux statues du chœur de Hal. Dans d'autres cas, la colonnette n'existe pas et la nervure prend naissance de la statue, ou mieux du dais de la statue, celui-ci faisant matériellement office de console. Que l'on se rappelle, malgré leur époque (XVIe siècle) et leur richesse, les statues avec leurs dais qui ornent les piliers de la chapelle du Très Saint Sacrement à Sainte-Gudule, à Bruxelles, et dont jaillissent les nervures d'une remarquable voûte réticulée.

En réalité, les potelets jouent le rôle des colonnettes. Les unes et les autres ont pour objet de soutenir le point de départ de la voûte ou de la charpente [1]. Ces potelets, ainsi en est-il à Damme, sont appuyés sur des culs-de-lampe sculptés en pierre ([2]) et ces derniers servent en même temps de console aux statues. Chacune de ces figures et le dais qui la surmonte sont enlevés dans la même pièce de bois de chêne. Les gravures ci-contre laissent bien voir le caractère de deux de ces statues et

1. Les potelets ont, en outre, pour but de recevoir pour la répartir, la poussée directe des entraits, arbalétriers, jambes de force ou aisseliers.

2. Quatre de ces consoles (dans la partie la plus ancienne de l'église) sont en pierre bleue, quatre autres en pierre blanche.

de leurs dais. Ceux-ci sont fort élégants, découpés en gâbles trilobés et garnis de fleurons. Celles-là représentent des figures d'apôtres d'un travail apparemment grossier, mais d'une vigueur et d'une distinction de lignes incontestables. La proportion des têtes et la dureté de leurs traits, la direction des mouvements, la sobriété des draperies, les saillies de certaines parties et le relief réduit des autres ont certainement été déterminés par les conditions du travail. Que l'on réfléchisse pour émettre un jugement que ces figures devaient trouver leur emplacement à une hauteur de 15 mètres, qu'ainsi les têtes devaient quelque peu surplomber, que ces sculptures devaient être ménagées dans un bloc de bois, relevées par la polychromie et enfin accordées avec l'ensemble qui déterminait leur fonction décorative. Il faut, en un mot, les juger en place. Elles y constituent un ouvrage d'artiste charpentier non pas parfait, mais pour le moins instructif et très curieux.





ÉGLISE DE DAMME. FIGURES ORNANT LA CHARPENTE APPARENTE DE LA NEF CENTRALE.

Leurs caractères, particulièrement dans la partie architecturale sont démonstratifs du XIVe siècle.

⁂

C'est à l'autre extrémité du pays, dans le Limbourg, que se trouve le marbre blanc ci-dessous appartenant à M. Vlecken, de Maeseyck ; il représente le *Couronnement de la Très Sainte Vierge*. Il a reçu certaines réparations, effectuées en plâtre — heureusement — il y a 25 ou 30 ans. Du nombre sont la réfection des couronnes et de certaines extrémités, pieds, mains, etc. La main gauche du *Christ* est ainsi complètement renouvelée. Le sceptre, pas n'est besoin de le dire, est un agrément qui date probablement du XVIIIe siècle et qui se trouve fort mal en cet endroit. On peut se demander si cet accessoire a jamais appartenu à la statue en question avant le jour où un collectionneur en eut décidé ainsi et si la main qui le tient était primitivement dans un mouvement analogue à celui qu'elle indique aujourd'hui ? On voit à la poitrine un arrachement qui pourrait servir d'indication.



COURONNEMENT DE LA VIERGE. App. à M. Vlecken, Maeseyck.
SCULPTURE EN MARBRE (65 × 60).

Au reste, il est assez difficile de porter un jugement d'ensemble sur cette pièce, puisqu'on ne sait rien de sa destination première. Elle mesure 0m65 sur 0m60. Ces dimensions aussi bien que sa matière précieuse feraient admettre qu'elle a appartenu à quelque ouvrage d'ameublement. Le bloc mouluré qui sépare les deux personnages pourrait peut-être servir à préciser une supposition.

En tant que sculpture, ce fragment, qui remonte au XVe siècle, sinon au XVIe, est d'un mérite incontestable. Il est très habilement taillé, avec un sens très net de la matière utilisée. Aussi est-il pleine de vie et de transparence. Sa composition est fort bien conçue, équilibrée, jolie de lignes et mouvementée. Les draperies sont agréablement combinées et avec beaucoup de variété ; les attitudes des personnages sont expressives et justes. Somme toute, l'œuvre est d'un sculpteur habile, dessinateur consommé et expert du ciseau. Son sentiment est moins louable. Qu'il ait pu donner à ses personnages quelque majesté dans la pose, accordons-le. Il ne les a certainement pas dotés de grâce, ni de délicatesse, ni de grandeur. La tête de la Vierge, toute correcte qu'elle est, manque de douceur et de simplicité ; le visage du Christ, bien que taillé avec force, revêt un aspect farouche. Un sentiment matériel, dur et, semble-t-il, affecté a gouverné cette œuvre. Le cœur de l'artiste paraît avoir été froid comme son marbre. La maîtrise de la main ne supplée jamais à l'élévation de l'âme.

⁂

Rapprochez de cette sculpture une belle image, taillée dans le bois et acquise récemment par le Musée du Louvre, à Paris. Elle représente la Vierge de l'Annonciation [1]. On peut s'imaginer plus de puissance, plus de grandeur et plus de force dans l'idéal ; on se figure difficilement une distinction plus tranquille, une dignité plus sereine, une noblesse plus douce, il n'est pas de naturel plus pur, de compréhension plus profonde, de vérité plus éloquente que dans le sentiment et dans l'expression de cette statue. Et quelle n'est pas la délicatesse de son rendu ! Simplicité des traits, finesse des détails, grâce et légèreté du drapé, élégance de la ligne ! Nul apprêt et pourtant un style saisissant ; de la franchise et de la douceur, de la maîtrise et du tact !

Tout cela fait que cette statue est un chef-d'œuvre. A ses caractères de style, on reconnaît aisément la marque d'un artiste de l'école pisane, l'une des plus belles du moyen âge.

⁂

Ce n'est pas seulement une autre matière, un autre usage, d'autres dimensions, une autre époque, c'est une civilisation bien éloignée de la civilisation chrétienne, inspiratrice des pièces précédentes, qu'introduisent ici deux petits ouvrages représentés à grandeur de nature. Cet étui, presque sans épaisseur, dont on voit les deux faces, et cette boîte dont la gravure rend le profil



VIERGE DE L'ANNONCIATION. BOIS. Musée du Louvre.
École Pisane, fin du XIVe ou début du XVe siècle.

1. Les deux personnages de l'Annonciation ont été fréquemment peints ou sculptés séparément, de manière à se faire pendant. Voir *Bulletin*, 2e année, p. 40, l'*Annonciation*.





ÉTUI EN IVOIRE. TRAVAIL CHINOIS.
GRANDEUR DE L'ORIGINAL.

la perspective, par exemple, nous retrouvons ici des combinaisons analogues à celles de nos anciennes tapisseries. Quand notre art a été pendant des siècles arraché de sa base traditionnelle et quand, revenant vers l'art des ancêtres, nous n'en retrouvons plus qu'un tableau mort et inutile, des débris isolés, des fragments abîmés, des ruines irrémédiables, alors il n'est pas inutile de nous rappeler qu'il subsiste ailleurs des arts vivants, popu-

et le couvercle, sont des travaux chinois relativement récents et taillés dans l'ivoire.

Leurs sujets historiés ne sont point empruntés aux traditions sacrées des peuples orientaux : ils représentent des scènes familières de la société chinoise. Leur intérêt d'ailleurs ne dérive point des sujets qu'ils interprètent. Voyons en eux les moyens et le principe de l'art ornemental plutôt que les sources d'inspiration. N'envisageons même leur élément sentimental qu'à titre de curiosité. Mais, en ce qui concerne la composition décorative et la stylisation du dessin et l'observation du métier, nous pourrions trouver dans les arts orientaux d'innombrables leçons. Notre art contemporain est loin de considérer le but pratique et de posséder la synthèse savante que nous voyons dans ces modestes ouvrages. Sous le rapport de





BOITE EN IVOIRE. TRAVAIL CHINOIS.
GRANDEUR DE L'ORIGINAL.

laires, sincères, rationnels. Et, sans abandonner rien de nos sources d'inspiration religieuses et nationales, nous pouvons nous guider, dans une juste mesure, à la lumière des arts d'Orient, pour reconstituer le mécanisme compliqué de la pratique artistique et hâter la renaissance de fait que nous souhaitons.

EGÉE.

LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL.

(Suite. Voir 5e année, août-septembre, p. 53.)

TOUTE forme d'art est au service d'une idée, pour son expression.

Ouvriers en art chrétien qui, par vocation, produisez la forme, n'exprimez que de bonnes et salutaires idées : celles qu'ont semées dans votre âme Dieu et l'Eglise, par le ministère de la famille, de l'école et de la société chrétiennes. Il serait indigne de vous et de la cause que par devoir vous servez de vous faire les propagandistes du mal, de l'erreur ou de l'ignorance, dans la voie du naturalisme et du matérialisme.

C'est surtout lorsque vous ferez usage de la figure humaine qu'il faudra manifester vos sentiments et vos convictions de chrétiens. En affirmant votre tendance à la sainteté et à la perfection, vous grandirez et élèverez votre art. On ne donne que ce qu'on a : un bon arbre seul produit de bons fruits ; soyez toujours dans la tendance à la fin supérieure de l'homme, la perfection chrétienne, si vous voulez, sans remords, vous communiquer à ceux qu'atteindront vos œuvres. Imprégnez celles-ci du calme, de la joie intime et de la franchise qui sont le propre exclusif de l'âme fidèle à ses devoirs, de la conscience droite et pure devant Dieu.

Pour vous, il n'y aura pas d'œuvre sans importance dans votre profession ; en toutes vous mettrez une vie intense et pénétrante qui ne ressemble en rien à la fougue des passions non maîtrisées, à la fièvre ou à la langueur qui paient le vice. La foi vous éclairera, vous dirigera et vous aidera dans toutes vos voies, vous dictant des principes clairs, précis et sûrs que, nulle part ailleurs, vous ne trouverez mieux exposés, plus rationnellement et plus méthodiquement appliqués que dans la belle période chrétienne du moyen âge. Etudiez ces principes, pénétrez-vous-en et observez-les constamment. Ils vous révèleront que toujours ils sont germes de vie en Dieu et son Eglise ; et dans le développement de leurs thèmes, si variés et si beaux, ils vous étonneront par leur élévation, leur science, leur mise en œuvre.

* *

L'étude de l'art ancien est indispensable à tout ouvrier d'art s'il ne veut errer dans l'arbitraire. C'est par elle que s'inoculera le bienfaisant sérum des principes de l'art

chrétien. Mais le fruit de ces recherches sera différent selon l'intensité et la persévérance de l'étude ; ne vous contentez donc pas de les envisager en amateurs, d'une façon superficielle ; que votre analyse soit consciencieuse et sans relâche. A ce compte, vous serez, ou deviendrez les dignes émules des artistes chrétiens qui peuplèrent de leurs chefs-d'œuvre Reims, Chartres, Amiens, Paris, etc. A leur suite, rompez avec tout ce qui n'est pas avouable ; il y va de votre devoir strict et de votre intérêt pour ce monde et pour l'autre.

L'abbé L. Sagette, dans son magnifique *Essai sur l'art chrétien,* a d'admirables pages sur l'art et les artistes ; laissez-moi vous en citer une. A la suite du sens à donner aux œuvres d'art, il écrit : « Cette sève de vie abondante et pure, qui fécondait les plus humbles branches de l'art au moyen âge, avait sa source dans la foi. Par la foi, l'artiste s'élevait au-dessus du monde visible de la matière et pénétrait dans le monde invisible de l'esprit ; il passait par les sens, par la nature, sans s'y arrêter, et se plongeait, en ses mystiques extases, dans l'idéalisme le plus pur. Ce que l'œil de l'homme n'a pas vu, ce que l'oreille de l'homme n'a pas entendu, ce que le cœur de l'homme n'a pas compris lui était révélé par la foi, cette puissance infinie qui peut transporter les montagnes et créer des types suaves de beauté immatérielle et paradisiaque. Mais, qu'on ne s'y trompe pas, ce n'était pas un effort d'imagination échauffée par un ascétisme sentimental, c'était une élévation de l'esprit, une claire vue des vérités, une pénétration vive des mystères. Il descendait du ciel, sur les génies humbles et chrétiens, une lumière éthérée qui se répandait dans leur âme, comme l'aube du matin se répand sur les montagnes, selon l'expression de nos livres saints. Croyance inébranlable, foi humble et forte, vertu divine et surnaturelle qui éclairait, élevait, inspirait l'esprit comme elle enflammait le cœur. Et de cette sainte habitude de croire, de cette sainte familiarité avec les plus hauts mystères du monde surnaturel, l'artiste chrétien retirait une adorable suavité, un mysticisme profond, une expression ravissante. Il savait qu'il ne faut pas s'arrêter aux sens, mais passer légèrement à travers pour arriver à l'âme ; il savait que les sens, organes de péché depuis la chute, doivent être contenus, réglés, mortifiés ; aussi enveloppait-il ses créations d'une sainte et pudique modestie ; il n'en éclairait que les sommets, gardant pour eux toute la grâce et tout le sentiment ; il savait que les nudités souillent les regards chrétiens et soulèvent dans notre nature corrompue des tempêtes impures : voilà pourquoi, hors la sainte nudité du Christ, blessé pour nos iniquités et brisé pour nos crimes (Is. LIII) et dont les divines blessures sont les sources de la grâce, ses figures sont chastement vêtues, ses statues pudiquement drapées ; il savait de quelle mission il était revêtu, il se préparait par la prière et la contemplation des saints mystères, et, prédicateur muet du Verbe divin, selon la belle expression de Pierre le Vénérable, il charmait l'imagination, touchait le cœur, élevait l'âme, enseignait les ignorants, étonnait les savants, étalait pour le pauvre ses splendeurs et ses fêtes, faisait penser à Dieu, rêver du ciel, prier avec larmes, par la réalisation pieuse de ses types sublimes.

» Artistes chrétiens, c'est à cette source divine que vous devez puiser, boire à longs traits cette eau mystique de la foi qui deviendra pour votre génie une source jaillissante pour la vie éternelle... Etudiez, copiez, imitez, inspirez-vous des œuvres d'art de nos pères; mais ce n'est là que l'extérieur, la pratiqne technique de l'art; il vous faut un principe, et le principe ce n'est pas dans l'étude, dans l'imitation que vous le trouverez : vous le trouverez au pied de la croix, dans la foi humble et forte du chrétien... Croyez, méditez, aimez, priez, comme croyaient, méditaient, aimaient, priaient ces générations d'artistes inconnus et sublimes.

» ... Aux incrédules qui doutent de la puissance de la foi, à ces matérialistes qui nient la vie de l'esprit, à ces voluptueux qui caressent tous les mauvais instincts de la nature corrompue, répondez par la fécondité de vos œuvres, par le mysticisme de votre pensée, par la suave modestie de vos formes; levez-vous et marchez...»

Quel contraste entre ces lignes et les phrases claironnantes et creuses dont se vernissent les antagonistes de l'art chrétien ! Quelle limpidité, quelle droiture, comme elles excitent au bien tout artiste soucieux de ses devoirs et de sa destinée !

✻✻

Oui, artisans chrétiens, jeunes surtout, dont la formation est encore à réaliser ou à parfaire, étudiez, puis imitez les artistes du moyen âge. Observez leurs œuvres de près, analysez-les amoureusement dans toute leur structure, pénétrez-vous de leur sentiment ; elles vous rendront toujours meilleurs et plus forts. Leur style, en son admirable interprétation de la nature, vous fera saisir l'harmonie des formes, le vrai sens décoratif, le but moral et les sources de l'art. Mais il ne suffit pas de constater et de comprendre, vous devez pratiquer. Les règles qui ont servi à nos pères seront les vôtres, reposant sur l'abstrait, la synthèse. Comme eux, vous aurez à profusion, sachant les discerner, les types et éléments les plus variés que vous fournira la nature; comme eux, vous les établirez sur des lois géométriques donnant à l'idée et à la forme clarté et élégance. Nous avons étudié suffisamment ensemble la figure humaine en structure et physionomie naturelles ; nous avons même entrevu le rôle de la géométrie dans sa mise en place et ses proportions ; nous allons la retrouver réglant la statique ou équilibre du corps humain dans les diverses positions qu'il est susceptible de recevoir en ses applications aux métiers d'art.

F. F.-G.

(Sera continué dans le prochain numéro.)



LE NOUVEL HOTEL DES POSTES, TÉLÉGRAPHES ET TÉLÉPHONES DE COURTRAI.

JE viens de voir le nouvel hôtel des postes, des télégraphes et des téléphones de Courtrai. Et je m'empresse de mettre le *Bulletin* à même, grâce à la belle photographie ci-jointe, de publier, avant le délai convenu [1], c'est-à-dire avant l'achèvement complet, sinon une analyse détaillée, tout au moins une description documentée. Car, en ce qui concerne l'intérieur, je n'ai pu examiner grand'chose. Les corps de métiers occupent toutes les parties de la construction et le moment propice à une *impression* comme à une appréciation définitive ne paraît pas venu. Mais j'ai pu constater cependant que l'air et la lumière entrent en abondance dans les locaux. Les employés n'y seront vraisemblablement pas suffoqués par l'écœurante odeur d'encre et de cire qui prend le public à la gorge à l'entrée de la plupart des anciens bureaux de poste. L'espace est suffisant pour que tous les services s'y fassent librement et en de bonnes conditions hygiéniques.

Au point de vue esthétique, j'ai été frappé par la richesse de la salle réservée au public. J'ai remarqué son mobilier sculpté, son plafond composé de caissons dont les panneaux sont en briquettes de Boom, encadrées de frises et posées sur des nervures croisées avec clef centrale, le tout en pierre de Savonnière sculptée.

1. Voir p. 275, A COURTRAI.

Quant à l'extérieur, il est permis de se faire de la valeur esthétique de l'édifice une opinion à peu près complète — à peu près, dis-je, parce que, là encore, les derniers parachèvements font défaut : quelques détails de décoration, principalement les statuettes dont se couronneront les lucarnes et les pignons. Ces terminaisons, dont l'auteur est M. van Uytvanck (qui a entrepris d'ailleurs toute la sculpture en pierre) [1], seront, paraît-il, placées sous peu et donneront aux lignes de l'édifice leur dernier accent.

A l'emplacement qu'il occupe, au coin de la Grand'Place et de la rue de Tournai, le nouvel hôtel des postes possède un air monumental de bon aloi. On n'y découvre point de prétention, de boursouflures, de petitesses. Il faut lui reconnaître un caractère sérieux, une masse pondérée, du calme et, en même temps, de l'élan. Au surplus, il a des proportions justes, des lignes expressives, avenantes et correctes. Il pré-

1. Citons, comme ayant également coopéré à ce travail :

Entrepreneur des fondations : M. L. Gildemyn, de Gand ;

Entrepreneurs de la mise sous toit : MM. Gobin et De Kuyper, d'Ostende ;

Entrepreneurs du parachèvement : MM. Lannoo et Van Ackere, de Marcke ;

Sculpture en bois : M. Lelan, de Courtrai ;

Cuivreries : M. Wilmotte, de Liége ,

Bronzes : M. Van Aerschodt, de Louvain.

Ferronneries d'art : M. Mestdagh, de Bruges ;

Peinture décorative : M. Lesaffre, de Courtrai.



ARCH. P. LANGEROCK.

Photo Lievens.

HOTEL DES POSTES, TÉLÉGRAPHES ET TÉLÉPHONES DE COURTRAI.

sente bien l'aspect convenable à un édifice public, siège d'une fraction du pouvoir, étant un local central important de la vie contemporaine, mais qui est en même temps, un lieu de travail et un endroit d'affaires, devant offrir au public un accès large et ouvert.

Les deux ailes se développent avec une certaine majesté, appuyées à leurs extrémités par des pignons qui les relient aux constructions voisines. L'individualité de ces pignons peut paraître exagérée. L'un d'eux n'a point de cause pratique ; l'autre, vers la rue de Tournai, est motivé par le grand escalier ; mais on se demande si l'interprétation de ce motif imposait des caractères aussi distinctifs.

Sur l'angle se dresse une tour, dont l'ensemble est d'un jet expressif, dont l'effet monumental n'est pas discutable à cet endroit et dont la fonction pratique est, en outre, de servir de support aux fils téléphoniques.

On ne peut nier que cette tour est d'une heureuse conception. Et, pourtant, c'est surtout à son endroit que l'hôtel des postes prête à quelques critiques ou à quelques réserves.

La tour se compose de quatre étages sans compter le rez-de-chaussée ni la flèche proprement dite. L'étage inférieur sert de porche : utilisation naturelle et d'ailleurs justifiée par l'emplacement et les abords, autant que par une bonne disposition du plan. Quant à la forme que M. Langerock a donnée extérieurement à cette ordonnance, le sentiment et l'œil souhaiteraient qu'elles se concilie avec des assises plus larges et un pied plus ferme. Les portes assez élevées et agrandies par de vastes abat-jour, la proximité des fenêtres ont produit un amaigrissement de la base, sensible surtout dans une tour d'angle qui est relativement massive aux étages libres et qu'aucun contrefort ne vient renforcer.

L'aspect du double cordon, formant bande et portant l'inscription : *Postes, Télégraphes, Téléphones,* n'est pas fait pour corriger cette impression, puisqu'il contribue à priver le rez-de-chaussée de l'appoint de l'étage supérieur, mieux relié à la construction.

On peut se demander aussi si le lourd balcon qui contourne le deuxième étage, en continuation de la corniche, est bien à sa place. Ne fallait-il pas, à cet endroit où la tour se dégage, aider son départ par une transition plus légère, ne point la couper de sa base et pourtant la retenir au corps du bâtiment ? Les étages libres considérés isolément sont des meilleurs et celui qui contiendra bientôt l'horloge est des plus réussis, mais toute cette partie paraît pesante relativement à la faiblesse des membres inférieurs. Puis vient... j'allais dire le campanile... l'étage supérieur à claire-voie. Pour le juger définitivement, il faudra attendre le placement des fils électriques qu'il est prêt à recevoir. Cette garniture lui donnera un certain rayonnement en largeur, une extension horizontale, dont l'effet est assez appréciable, et sera, à notre avis, conforme à ce que l'architecte a pu en attendre. Cet embonpoint, tout subjectif, fera paraître au spectateur l'étage en meilleur rapport avec les étages inférieurs. Et peut-être la transition en semblera-t-elle moins brusque. Passer du carré à l'octogone est l'écueil redouté par tous les constructeurs de tours. Reconnaissons que, même en dehors de la

prévision ci-dessus, relative aux fils du téléphone, la transition actuelle a été assez bien ménagée ; on peut toutefois se demander si, en surélevant de quelques pieds la naissance des pans octogonaux, la tour n'eût pas gagné en élégance et si les échauguettes contenant les angles n'auraient pas acquis plus de discrétion en même temps qu'une accusation plus claire de leur raison d'être.

Enfin, la toiture de la tour ne manque pas d'originalité. Elle joint une note alerte à l'impression ouverte et gaie que donne tout l'édifice. Ses lucarnes sont parfaitement plantées à la base bien née de la flèche ; là partie claire qui les surmonte, en bois habillé de plomb, est bien conçue quoique empruntée à la construction en pierre ; les lèvres successives de la couverture sont mises en bonne place bien qu'un peu dures. Bref, tous ces éléments contribuent, dans un accord parfait, à donner à la terminaison de la tour un ton d'élégance, de légèreté et d'ampleur bien harmonisées.

Cette tour, somme toute, est l'une des meilleures qui se soient bâties en ces derniers temps auprès d'un édifice civil. Elle est bien appuyée, nous l'avons dit déjà, par le reste de l'édifice, dont les lignes se trouvent avec les siennes en assez bonne entente.

❧❧

Le rôle de la couleur ne contribue pas peu à souligner l'expression des masses de cette construction. Le fait de voir admettre résolument la polychromie à l'extérieur d'un monument de ce genre mérite d'être signalé. Nous n'avons pas seulement en vue les écussons en façade, qui sont peints et dorés aux armes des principaux pays. C'est là un détail important ; mais bien plus grande est l'influence de la teinte des matériaux : les ardoises bleu-noir d'Herbeumont, vertes de Laval Dieu, rouges de Fumay, parfaitement combinées sur les toitures du bâtiment, les plaques vertes et rouges *Eternit,* utilisées à la couverture de la flèche. Les parements des murs sont en grès rosé d'Andenne. Les pierres de Namèche, de Moha et de Vinalmont ont été utilisées pour les parties taillées. Tous les châssis des fenêtres et des lucarnes, aussi bien que les portes, sont en bois rougeâtre de *Suriname teak*.

❧❧

Disons, pour finir, un mot des détails de la sculpture ornementale assez abondante. Ils sont exécutés avec grand soin et beaucoup de caractère. Nous trompons-nous en croyant y reconnaître l'influence des détails sculpturaux de l'hôtel de ville d'Audenarde ? Nous avons même eu l'impression que plus d'un détail de l'architecture était directement inspiré de ce charmant monument ancien. L'ensemble de l'ouvrage n'en a pas retiré avantage. Il est bon de se rappeler toujours qu'il est illusoire, sinon dangereux, de vouloir reproduire un élément de forme, si grande que soit sa perfection intrinsèque. Toute forme doit jaillir naturellement de son utilité et de sa matière, et il est bien rare de voir des conditions de destination et de construction se reproduire dans une identité complète.

Mais cette observation n'affecte que quelques détails. Dans l'ensemble, M. l'archi-

tecte Langerock ne s'est pas départi de la règle du bon constructeur. Aussi la ville de Courtrai peut-elle s'enorgueillir avec raison de posséder un monument remarquable, parce qu'il sera, espérons-le, pratique et beau.

Elle n'oubliera pas que son grand ordonnateur a été M. le ministre Liebaert. Après avoir pris l'initiative de cette œuvre, il en a décidé le caractère monumental, et c'est ainsi que la richesse et le soin accordés à cette construction lui sont en grande partie imputables.

SPECTATOR.

L'HOTEL DE VILLE DE MALINES.

A propos du soi-disant projet de restauration de de l'hôtel de ville de Malines, le *Bouwwereld* d'Amsterdam a publié les lignes suivantes, signées par M. E Gevaert. Nous les traduisons ci-dessous parce qu'elles énoncent assez complètement la question dont le *Bulletin* a déjà parlé [1].



'HOTEL de ville occupe une place fort effacée parmi les monuments de la belle ville de Malines et c'est, sans aucun doute, la double ambition d'embellir la Grand'Place et d'abriter le pouvoir communal dans un palais digne de lui qui a fait naître le projet dont nous voudrions parler.

L'insignifiance des bâtiments actuels se comprend fort bien par ce fait qu'ils sont constitués d'éléments remontant à des époques fort diverses et que, dans leur origine, ils n'ont pas été créés pour leur destination actuelle. Le même fait explique le manque d'unité de l'édifice et l'absence, à ses façades, de tout caractère monumental. Il montre enfin, jusqu'à un certain point, le fondement du travail projeté et établit en tout cas sa réelle difficulté.

Pour motiver suffisamment un jugement à l'endroit des plans présentés, il convient d'entrer dans quelques détails.

Rappelons donc que les bâtiments de l'hôtel de ville de Malines sont composés de trois parties principales.

La plus ancienne constitue l'aile qui se prolonge derrière le pignon à gradins de la Grand'Place vers le chevet de la cathédrale.

Elle remonte au XIIIe siècle et se désignait jadis par la dénomination « den Beyaerd ». On discute le point de savoir quelle fut sa destination primitive. Probablement servit-elle d'entrepôt de grains. La ville y établit plus tard certains services communaux.

Cette partie fut complètement remaniée dans sa façade et dans ses dispositions intérieures vers la moitié du XVe siècle. Elle s'appelait alors « den Grooten Beyaerd », par opposition au « Kleinen Beyaerd » composé de quelques petits bâtiments fort remaniés, mais qui se présentent aujourd'hui avec la marque des XVe-XVIe siècles sous un aspect pittoresque et très caractéristique au point de vue de l'architecture locale. Ils sont disposés à l'angle de la place vers Saint-Rombaut. Enfin, après que le Magistrat,

1. Voir plus haut, p. 233.

abandonnant au Grand Conseil de Malines, en 1463, l'ancienne maison échevinale, eut décidé d'établir son siège au Beyaerd, on bâtit la grande aile vers les Halles, appelée « den Nieuwen Beyaerd » ; mais, en 1715, cette même aile fut remaniée complètement. Tout ce qui faisait la caractéristique de l'état primitif disparut. La configuration des façades fut complètement modifiée, notamment par le remplacement des fenêtres, qu'on augmenta en nombre, et par la modification du niveau des étages.

Le dispositif intérieur fut donc transformé également. On ne conserva les vieux murs qu'aux angles du bâtiment.

Au point de vue de l'art ancien, le monument se présente donc de la sorte : une aile du commencement du XVIII[e] siècle, ainsi que le Grooten et le Kleinen Beyaerd portant les caractères du XV[e] siècle. Bien que dégradés considérablement, ces bâtiments, à l'aide de documents anciens, peuvent être rétablis avec assez de facilité et de certitude. Ils sont revêtus d'une valeur artistique relative, mais incontestable. Cependant un pareil travail de restauration n'amènerait pas dans l'ensemble une amélioration considérable à l'état actuel. Sans doute, les bâtiments seraient assurés contre les dégradations futures, ils se présenteraient en un état digne d'une ville importante, mais leur défaut d'unité serait plus sensible que jamais.

L'aile du XVIII[e] siècle serait, plus que par le passé, séparée de celle du XV[e] et le Grooten Beyaerd ainsi que le Nieuwen Beyaerd continueraient, comme aujourd'hui, à donner l'illusion de deux édifices nettement distincts. Enfin, cette situation serait au détriment perpétuel de l'aspect monumental. (V. p. 236.)

⁂

On a proposé une solution « archéologique ». Il est des archéologues qui s'imaginent que nos églises, hôtels de ville, halles sont, avant tout, des champs d'expérience, des laboratoires et des musées d'archéologie. Si nos édifices publics ne servaient que de terrain à leurs investigations, dont la science historique retirerait tout le fruit, nous n'aurions rien à dire. Mais, sous prétexte d'état primitif, on fait quelquefois subir à ces édifices des transformations hasardées et parfaitement oublieuses des utilités présentes.

Bien plus, une église et un hôtel de ville, si ancien soient-ils, ne sont pas des musées. Ils ont une destination actuelle et, par conséquent, ils doivent supporter éventuellement des modifications correspondant aux évolutions des besoins publics dont ils dépendent.

Sans doute, il est juste, utile et, sous certain rapport, il peut être nécessaire de respecter en eux l'héritage honorable et les leçons du passé.

Ainsi l'exige un intérêt scientifique, quelquefois esthétique et social.

C'est une question d'espèce dont la solution dépend des conditions de chaque cas. Mais, en principe, l'intérêt spéculatif doit céder le pas à un intérêt vital.

Certains archéologues qui l'oublient ont proposé de reconstituer l'hôtel de ville de Malines selon son état primitif, c'est-à-dire selon l'état qu'ils supposent avoir été l'état primitif.

Etrange idée, en vérité ! L'état primi-

tif proprement dit consisterait à raser le Nieuwen Beyaerd pour le remplacer par les jardins, les constructions annexes ou les habitations qui ont pu couvrir, avant 1463, son emplacement; à rétablir le Kleinen Beyaerd selon l'hypothétique forme qui a pu être la sienne au début, si tant est (ce qui est peu probable) que son existence soit aussi ancienne que celle du Grooten Beyaerd. Quant à ce dernier, on devrait le rétablir « en style roman » sur la foi des fragments conservés de l'ancien dépôt de céréales !

Non, on n'a pas poussé l'absurdité jusque-là. Pourtant on a proposé sérieusement de rétablir l'aile romane, de restaurer le Kleinen Beyaerd et de restituer le Nieuwen Beyaerd dans ses formes du XVe siècle dont il n'a gardé que quelques pans de murs ! Que devient, en tout cela, l'hôtel de ville ? Il ne resterait qu'à déménager les services communaux !

Sous aucun rapport pareil projet n'est pratiquement défendable. L'archéologie elle-même ne peut mettre à sa disposition que des données insuffisantes et incertaines.

Quant au côté utilitaire, il est complètement perdu de vue ; car la reconstitution de l'hôtel de ville équivaut à la construction d'un nouvel édifice, sur un plan supposé ancien, mais dont certaines parties, de par leurs dispositions, seraient inutilisables. L'esthétique, enfin, perdrait au change ; car si nous pouvons prévoir assez bien ce que serait l'aspect de la partie du XVe siècle, nous ne pouvons espérer un effet satisfaisant de l'édifice roman, élevé selon des calculs de détails approximatifs et entouré de constructions. Et, d'ailleurs, l'absence d'unité serait beaucoup plus choquante que dans les bâtiments actuels.

⁂

L'architecte de la ville, M. van Boxmeer, a fait fi de ces rêveries archéologiques. Il s'est tracé pour programme de constituer un ensemble harmonieux rappelant les anciennes maisons communales, en respectant les éléments anciens conservés.

Pour arriver à la combinaison de ce double objet, il semble qu'il ait pris comme point de départ l'époque à laquelle le Beyaerd est devenu le siège de l'administration communale. C'est de cette époque, c'est-à-dire du XVe siècle, que datent, on l'a vu, les parties les plus remarquables et les mieux conservées. Le plan de l'architecte de la ville comporte donc le maintien et la restauration du pignon du Grooten Beyaerd et du Kleinen Beyaerd. Il rappelle l'époque romane dans quelques fragments des façades postérieures et la période du XVIIIe siècle par la conservation de deux portes.

Pour réaliser l'unité, il se croit obligé de remanier complètement les façades de 1715, dans le sens des caractères du grand pignon. (Voir p. 236.)

Que faut-il penser de ce projet ? Son principe ne nous paraît pas mauvais. Il ne semble pas qu'un autre système eût été praticable sans entraîner des remaniements intérieurs. Mais son application est-elle également heureuse ?

Elle n'est, à coup sûr, pas exempte de critique.

Il est regrettable que M. van Boxmeer n'ait pu s'immuniser complètement contre

le système des *emprunts de style*. Dans le détail de ses façades, il y a tel et tel élément repris, sans doute avec fidélité, à des exemples du XVe siècle, mais qui ne sont pas d'adaptation heureuse dans le cas présent. Les niches dont il a orné la façade dans l'intention de lui donner un peu de toilette monumentale et peut-être pour aider à faire l'unité étaient-elles bien nécessaires ? Il est certain, dans tous les cas, qu'elles n'ont pas le caractère voulu. Grâce à d'autres détails, la toilette de l'hôtel de ville est trop fleurie et, partant, surchargée. Les lucarnes sont trop multipliées sur une toiture qui n'a pas la masse imposante qu'on connaît aux toits de certains grands édifices médiévaux. Les épis du pignon et des cheminées donnent une note de maigreur et de sécheresse. Tous ces détails d'ornement se ressentent trop du superficiel. Mais le grand défaut est, selon nous, dans l'expression insuffisante de la corniche. Le mur est trop peu couvert. Si le bâtiment de 1715, pris isolément et en lui-même, est esthétiquement supérieur au projet actuel, c'est grâce à une meilleure pondération de ses masses, à une plus franche accusation des lignes et notamment à l'importance de la corniche.

L'unité, selon le projet, n'est pas complètement faite. L'aile vers les Halles n'est pas parfaitement reliée au pignon du Grooten Beyaerd. Mais ceci n'était guère facile. On fera observer qu'il existe un ancien document donnant une vue plus ou moins exacte de l'hôtel de ville du XVe siècle et que, selon lui, l'unité existe entre les diverses parties de la façade. (Voir p. 235.) C'est exact ; mais il convient de ne pas oublier que cette unité ne saurait être ramenée sans le rétablissement du plan intérieur, complètement modifié en 1715. Il nous semble cependant qu'on aurait pu retenir l'un des principes de la façade du XVe siècle. On l'aurait fait en traitant l'extrémité de l'aile vers les Halles dans une note particulière; peut-être en chargeant sa partie supérieure. On aurait ainsi obtenu un contrepoids au pignon du Grooten Beyaerd. Quoi qu'il en soit, il est un détail de l'état primitif que M. van Boxmeer aurait pu rétablir, parce qu'il est de nature à assurer un effet monumental en même temps qu'il possède une réelle valeur intrinsèque. Nous voulons parler de l'ancien perron et du triple auvent qui le couvrait. En conservant la porte Louis XVI actuelle, qui n'a guère de valeur spéciale, M. van Boxmeer fait à l'histoire une concession qui ne compense pas le sacrifice artistique correspondant.

Pour conclure, le projet de M. van Boxmeer a de grands mérites. Il assure, autant que possible, l'unité architecturale, il est basé sur des données pratiques. Puisqu'il est certain qu'une restitution archéologique n'est point admissible et que l'on peut espérer aux défectuosités de détail du projet des corrections qui enlèveront tout regret aux amis de l'ancienne construction, il faut souhaiter voir ce projet se réaliser. Il présente une solution défendable, étant données surtout les grandes difficultés de la tâche.

E. GEVAERT.



PAR MONTS ET PAR VAUX.

NEERHEYLISSEM-LEZ-TIRLEMONT

LORS de l'enlèvement du mortier couvrant le mur de la tour, à l'intérieur de l'église paroissiale, des peintures ont été découvertes.

Ces peintures, faites directement sur les pierres (de Linsmeau), sont très fraîches de couleurs, bien dessinées et représentent le *Jugement dernier*. Elles portent la marque du XV[e] siècle

Les parties visibles, malheureusement fort endommagées, par le grattage [1], nous montrent, dans le plan supérieur, la sainte Vierge Marie agenouillée (cette figure est assez bien conservée) et la jambe d'un personnage qui a dû être saint Jean-Baptiste. Le Christ triomphant, assis sur l'arc-en-ciel, qui doit se trouver au milieu, n'est point encore débarrassé de sa couche de mortier. Dans le plan inférieur, à droite du Christ, se voient les fragments de la figure de saint Pierre, reconnaissable à la clef qu'il tient d'une main, tandis que, de l'autre, il conduit un élu en paradis; derrière saint Pierre se remarquent un chef d'évêque coiffé d'une mitre et plusieurs autres têtes d'élus, revêtues de belles expressions.

A gauche, dans le même plan, apparaissent des monstres et des démons pourvus de cornes, armés de fourches, précipitant les damnés dans le feu de l'enfer.

A côté de ce tableau, sur les murs latéraux de la grande nef, apparaissent encore des fragments d'inscriptions en caractères gothiques du XV[e] siècle.

On espère découvrir d'autres peintures.

M. l'architecte Langerock, chargé de la restauration de l'édifice, est venu constater la découverte ; un spécialiste sera désigné pour l'enlèvement du mortier restant. Voici, une fois de plus prouvé que les églises étaient peintes au moyen âge.

Lorsque la peinture sera mise à nu et plus facile à analyser, nous aurons le plaisir d'en communiquer les dessins et d'en donner de plus amples détails aux lecteurs du *Bulletin*.

ARTHUR VAN GRAMBEREN.



A MALINES.

LE PALAIS DU GRAND CONSEIL. On annonce l'adjudication très prochaine des travaux de mise sous toit de ce palais, qui sera aménagé pour des bureaux de la poste et du télégraphe. Les plans, dressés par *MM. Langerock* et *van Boxmeer*, ont été approuvés par M. le Ministre des Chemins de fer, Postes et Télégraphes, au mois d'avril dernier.

Le devis estimatif s'élève à environ huit cent mille francs.

La ville de Malines sera dotée d'un monument unique en son genre. Nos lecteurs se souviennent de l'étude que le *Bulletin* a publiée jadis à son propos [2].

1. N. d. l. R. Il est à noter qu'ici, comme en maint autre cas, la découverte de ces peintures, remarquables par leurs qualités et par leur conservation, a été gâtée grâce à l'incurie des maçons chargés de débarrasser le mur de son plâtrage. Une partie de la responsabilité de pareils méfaits incombe sans doute à la fausse théorie qui préside à nos restaurations. Alors que, de plus en plus, il est démontré que nos églises étaient autrefois décorées, on s'obstine systématiquement à les restaurer (!) en mettant absolument à nu l'appareil de leurs murs ; une restauration intelligente et sincère devrait comprendre non seulement le maintien de l'ancien crépissage et la conservation des anciennes peintures, mais, éventuellement, la restauration de la polychromie, son achèvement ou même, en l'absence de peintures anciennes, l'exécution d'une décoration nouvelle, sans laquelle l'édifice ne peut pas être considéré comme achevé.

2. Voir *Bulletin*, 3[e] année, n[o] 134.

A BRUGES.

Les plans de la restauration du côté occidental de l'église Notre-Dame, dont nous avons parlé à diverses reprises [1], ont été exposés, en ces derniers temps, dans la chapelle de la Vierge de la dite église et ils ont été généralement admirés.

Après l'exécution de ces travaux et l'achèvement des discrètes réparations entreprises à l'hôpital Saint-Jean, ce coin de la ville n'aura rien perdu de la poésie ni du pittoresque qui s'y concentrent et verra ses mérites artistiques augmentés. Son charme serait considérablement accru si les travaux pouvaient se compléter par une heureuse disposition des abords de l'église, combinée avec une solution de la question de Gruuthuuse. Le *Bulletin* a suffisamment développé jadis les données du problème et les états de la question. Nous avons signalé alors le tracé banal de la bordure du cimetière vers Gruuthuuse [2]. Ce jardin paraît avoir été établi bien moins pour servir d'encadrement à l'édifice que pour occuper un encoignure dont le vide présenterait des inconvénients de voirie. Mais il ne faut pas espérer, sans doute, voir apporter des modifications à ce tracé. Sa clôture monumentale vient de recevoir un cachet plus définitif encore depuis le placement du monument commémoratif du Jubilé de l'Immaculée Conception.

Nous ne pouvons pas nous empêcher cependant de nous imaginer l'unité, le calme, le naturel et la vie dont on doterait ce quartier si, en disposant des pelouses et des arbres tout en conservant un passage carrossable suffisant, on reliait les deux fragments séparés du cimetière nord de Notre-Dame. On pourrait, en même temps, faire valoir l'ancien porche, qui donne aujourd'hui l'impression d'une chapelle [3]. Combiné avec les dehors de Gruuthuuse, presque relié aux ombrages poétiques du Dyver, l'aménagement du cimetière ferait de ce quartier un bel ensemble de verdure à l'instar des coins d'ombre et de fraîcheur qui font le charme de certaines villes allemandes. Bruges pourrait parfaitement réaliser un projet de ce genre. Elle est l'une des rares villes belges où le goût des jardins s'est conservé. Elle a donné la mesure de son tact et de son talent, dans l'espèce, aux promenades de ses remparts, de son Béguinage et du *Minnewater*. Ce n'est pas parce que le quartier dont nous parlons est plus central qu'il faut écarter l'idée d'un arrangement de ce genre. C'est là, au contraire, que les ombrages se font le mieux apprécier. Considérons aussi qu'un tel travail serait le cadre idéal pour la mise en valeur d'un magnifique tableau monumental et qu'il n'en coûterait rien ou presque rien. Pour saisir le principe et la portée d'un projet de ce genre, il suffit de jeter les yeux sur la carte de Marc Gheeraerts, sans songer pourtant à reprendre les termes du plan ancien, la situation et, surtout, les besoins ayant changé.

⁂

L'autre côté du cimetière, vers la rue Sainte-Catherine, faisant face à la chapelle de l'hôpital, forme un coin bien proportionné. Aussi faut-il déplorer que cet endroit ait été choisi pour la construction de deux grandes habitations chargées de toutes les banalités et de toutes les laideurs réunies de l'architecture contemporaine. Leurs pareilles rendent mortellement ennuyeuses nos villes modernes parce qu'elles ne portent la marque d'aucune idée ni d'aucun goût ; mais, dans une ville délicate et pensive comme Bruges, de telles bâtisses font horreur. On leur pardonnerait, tout au plus, de faire office de repoussoir au bénéfice de la

1. V. plus haut, p. 207.

2. V. *Bulletin*, 4e année, p. 270 (note).

3. L'établissement d'une entrée à l'ouest fera sans doute examiner la question de savoir si l'entrée actuelle vers la rue Notre-Dame doit être conservée; elle n'existait pas autrefois.

Souhaitons aussi qu'un jour l'on restaure et l'on rétablisse le porche nord. Le baptistère trouverait aisément sa place à proximité d'une des entrées, comme le veut l'esprit des rubriques.

beauté traditionnelle, si, dans un si splendide voisinage, elles ne prenaient vraiment trop de place.

Les mauvais exemples à Bruges sont moins nombreux que les bons. A inscrire, à la suite des travaux de restauration entrepris aux maisons particulières, l'immeuble sis au coin du pont Saint-Jean - Népomucène et appartenant à M. Ern. van Caloen. Sa façade vers la rue aux Laines est en pierre. Cette circonstance, jointe à sa situation et à certaines caractéristiques de ses formes, fait de cette maison une des plus intéressantes et des plus belles de la ville.

ÉGÉE.



UNE ANCIENNE PORTE BRUGEOISE.



'EXÉCUTION de certains travaux dans un immeuble de la rue Haute, à Bruges, appartenant à M. Elie Dupont, amena, il y a deux ans, une découverte intéressante. En vue du placement d'un escalier, on dut entamer le mur mitoyen, perpendiculaire à la rue, et l'on mit à nu un bel appareillage de briques moulurées et taillées. En pénétrant plus avant, la pioche dégagea une petite porte fort intéressante sous le rapport archéologique et plus remarquable encore au point de vue artistique. De l'avis de quelques-uns, des recherches plus étendues auraient procuré d'autres découvertes du même genre, mais nous ignorons le fondement de cette opinion, combattue, du reste, par M. E. Dupont.

Celui-ci fit don de la trouvaille au Musée archéologique de Bruges et c'est là que nous l'avons admirée une première fois en août 1905, une seconde fois en avril 1906, ayant subi, dans l'intervalle, des déplacements et telle, en dernier lieu, que l'indique la photographie reproduite plus loin.

Cette poterne était construite presque complètement en belles briques roses moulurées, d'assez grandes dimensions, qui se distinguent, par leurs formes, en deux catégories. Les unes ont un angle amorti par un tore épais, aux autres le coin coupé se creuse assez profondément entre deux listels. Un certain nombre de ces dernières portent dans le creux une rosace bien modelée.

Le cintre était obtenu par un double arc en tiers point appuyé sur des chapiteaux sculptés en pierre blanche [1]. C'est dans cette pierre qu'a été taillé également l'arc intérieur, composé de plusieurs claveaux, dont ceux de dessous sont redentés de façon à tracer dans l'arcature un trilobe élégant. Un creux garni de rosaces variées entre double chanfrein dessine le contour de ce trilobe, tandis qu'aux extrémités des redents s'adaptent des têtes sculptées et que, dans les écoinçons, se répand une flamme de feuillage.

Cette sculpture est remarquable. Elle est d'ailleurs relativement bien conservée. Toutes ses parties sont empreintes de délicatesse ; un goût très sûr a présidé pour leur exécution à un dessin très ferme, à un ciseau très expert. Les feuillages des chapiteaux sont fort expressifs. On retrouve en tout cela le caractère propre à cette sculpture flamande si pénétrée de distinction et de force dans sa sobriété. Ce sont bien les mêmes caractères qui se rencontrent aux supports des cheminées — dont le musée de Bruges renferme une belle collection.

Les têtes accolées aux angles sont communes à d'autres ouvrages de la contrée ; elles apparaissent même dans la sculpture en bois, à l'intérieur des baies de certaines lucarnes ou à l'ouverture de certains auvents.

Ajoutons que toute cette sculpture est en intimité parfaite avec son cadre de maçon-

1. Ces chapiteaux montrent à la partie antérieure un arasement commis, sans doute, lors de l'obstruction de la porte.

nerie. Ainsi remplit-elle parfaitement le rôle difficile de la pierre dans les régions où règne la brique. Cette porte peut servir d'exemple quant à la manière dont les matériaux divers peuvent se fusionner dans une unité d'expression, dans un jet d'une même harmonie.

En tout, ou en grande partie, ce travail était polychromé; on en retrouve la trace dans beaucoup d'endroits, notamment aux creux des briques, sur les fleurons et sur les parties sculptées. Les chapiteaux ont conservé des marques assez claires d'une décoration où entraient le rouge, le jaune et le noir.

Par E. G. Dessin F. F.-G.
RECONSTITUTION PARTIELLE D'UNE ANCIENNE PORTE EN BRIQUES, DÉCOUVERTE A BRUGES.

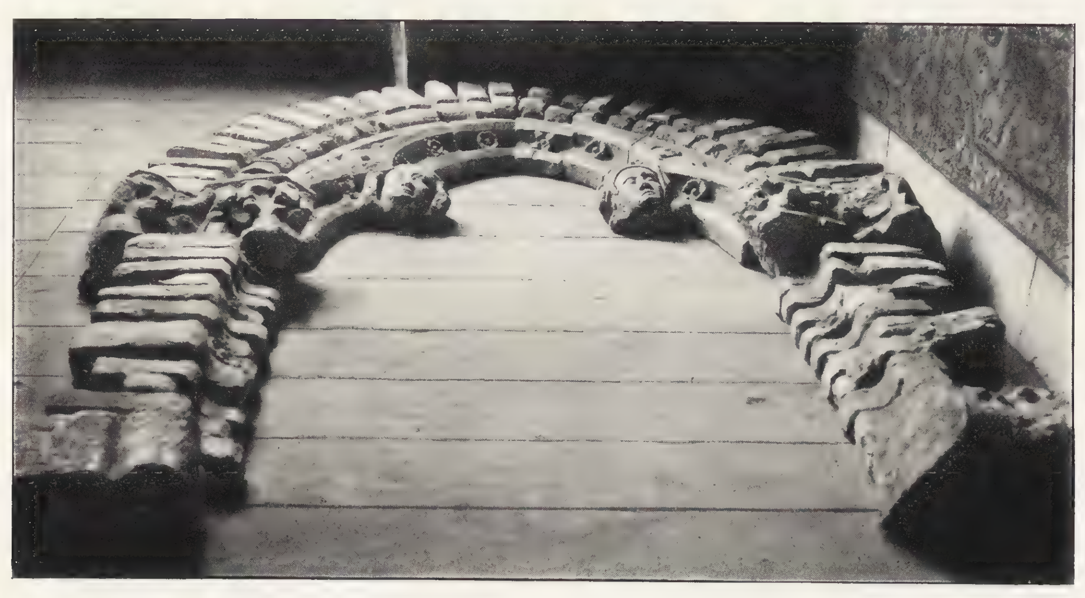
Nous allions oublier de dire un mot d'un dernier élément retiré des fouilles : la base des pieds-droits. A la vérité, cette partie, exposée plus que toute autre aux avaries, est informe. Elle est en pierre blanche et n'a été recueillie que d'un seul côté; avec un peu de bonne volonté, on y reconnaîtrait des traces d'une moulure qui a pu être un bourrelet.

⁂

Cet intéressant vestige gît sur le pavement au Musée archéologique, dans la disposition que montre notre gravure. Il est à souhaiter que l'on relève ces débris, qu'on les complète, ce qui serait facile, et qu'on réédifie l'ensemble en quelque endroit convenable, par exemple à quelque édifice public. Les occasions de rendre la vie à un aussi gracieux et délicat modèle artistique ne manquent pas à Bruges.

Dans ce cas, il faut espérer que l'on reconstituera avec soin l'état antérieur. Découvrir celui-ci n'occasionne pas de longues recherches. Il s'indique, nous semble-t-il, aisément. La disposition actuellement donnée aux fragments, n'a certes pas été réfléchie. Elle est assez exacte en ce qui concerne l'arc supérieur sauf pour la position des briques. Celles-ci ont été maçonnées probablement en profondeur. Quant aux pieds-droits, il n'en a été recueilli qu'une partie, appartenant à l'élément intérieur : les briques taillées en creux. Qu'il y ait eu, à côté et en avant de celles-ci, des briques moulurées en tore, cela ne fait point de doute; le bloc de trois briques du genre, demeurées adhérentes entre elles, qui a été conservé et disposé — nous ne savons pourquoi — en guise de base, n'a pas d'autre origine.

Pour s'expliquer comment la disposition



Phot. J.-B. Dugardyn.

ANCIENNE PORTE EN BRIQUES.
MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE DE BRUGES.

exposée a pu être adoptée, il faudrait savoir exactement dans quelles circonstances la découverte a été amenée, poursuivie et recueillie et comment se sont opérés les divers déplacements que les débris ont subis depuis lors. On se rend compte, d'autre part, que le soubassement d'une ancienne porte est toujours la partie la plus détériorée et qu'avant d'être masquée et noyée dans la muraille d'où elle fut récemment retirée, la poterne en question a pu subir une destruction partielle.

Quoi qu'il en soit, nous avons éprouvé un plaisir à rechercher le dispositif originel et nous croyons l'avoir trouvé dans la reconstitution renseignée au dessin ci-joint [1]. Nous nous sommes basé, pour arriver à ce résultat, sur les données des formes, sur le jeu des éléments constructifs et sur les traces laissées aux matériaux par l'usure, par la couleur ou par les anciennes adhérences du mortier.

⁂

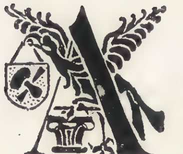
C'est, sans doute, au XIVe siècle qu'il faut faire remonter ce joli fragment architectural.

E. G.

1. Ce dessin ne prétend pas à l'exactitude du tracé ni de l'expression dans les détails. Il a été exécuté d'après un croquis fort imparfait que nous avions remis à son auteur.



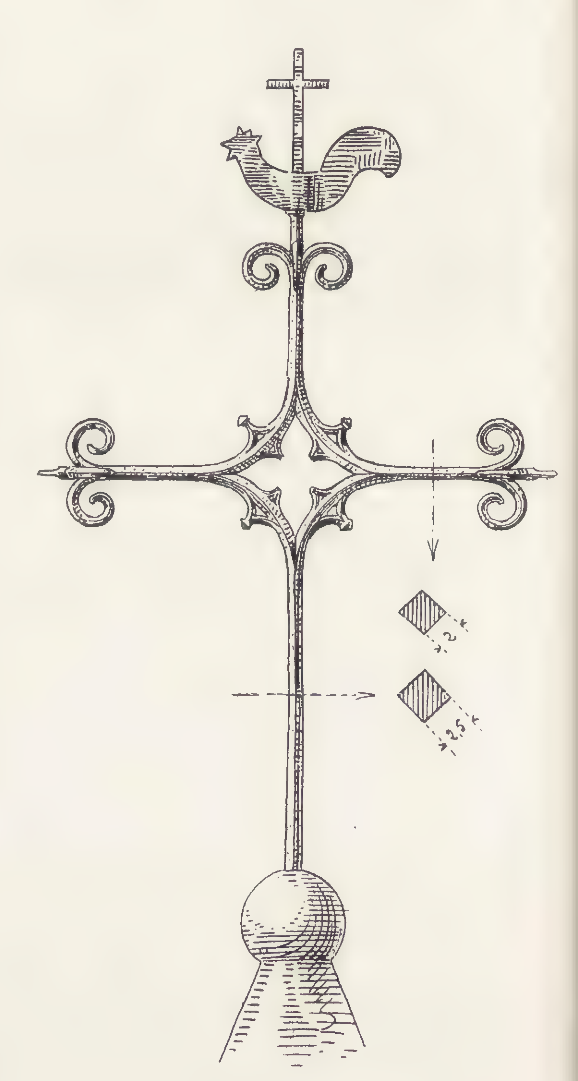
LE COQ DES CLOCHERS.



propos du coq qui accompagne ordinairement la croix terminale de la flèche de nos clochers, l'auteur de l'article : *De la tour et des cloches* [1], fait remarquer que saint Charles Borromée demande que ce coq soit placé au-dessous de la croix, pour raison symbolique ; et M. A. van Gramberen présente comme exemple-type un projet de clocher couronné par une croix ayant un coq à sa partie inférieure.

Si l'agencement des deux éléments, conçu de cette façon, est conforme au symbolisme, est-il réellement satisfaisant au point de vue du goût ? Cela paraît douteux au premier abord et difficile ensuite, la silhouette irrégulière du coq ne pouvant donner un point de repos suffisamment calme, ni important d'aspect, à une croix ordinairement d'assez grande dimension. Vu dans sa superficie maxima, c'est-à-dire sur l'un ou l'autre de ses profils, il peut, à la rigueur, offrir une masse suffisante quoique irrégulière, la tête et la queue s'équilibrant difficilement de chaque côté de l'axe central ; mais, lorsqu'il se présentera de champ, c'est-à-dire de face ou d'arrière, avec sa faible épaisseur, son effet sera presque nul. Dans l'un comme dans l'autre cas, l'ensemble et le détail laisseront à désirer.

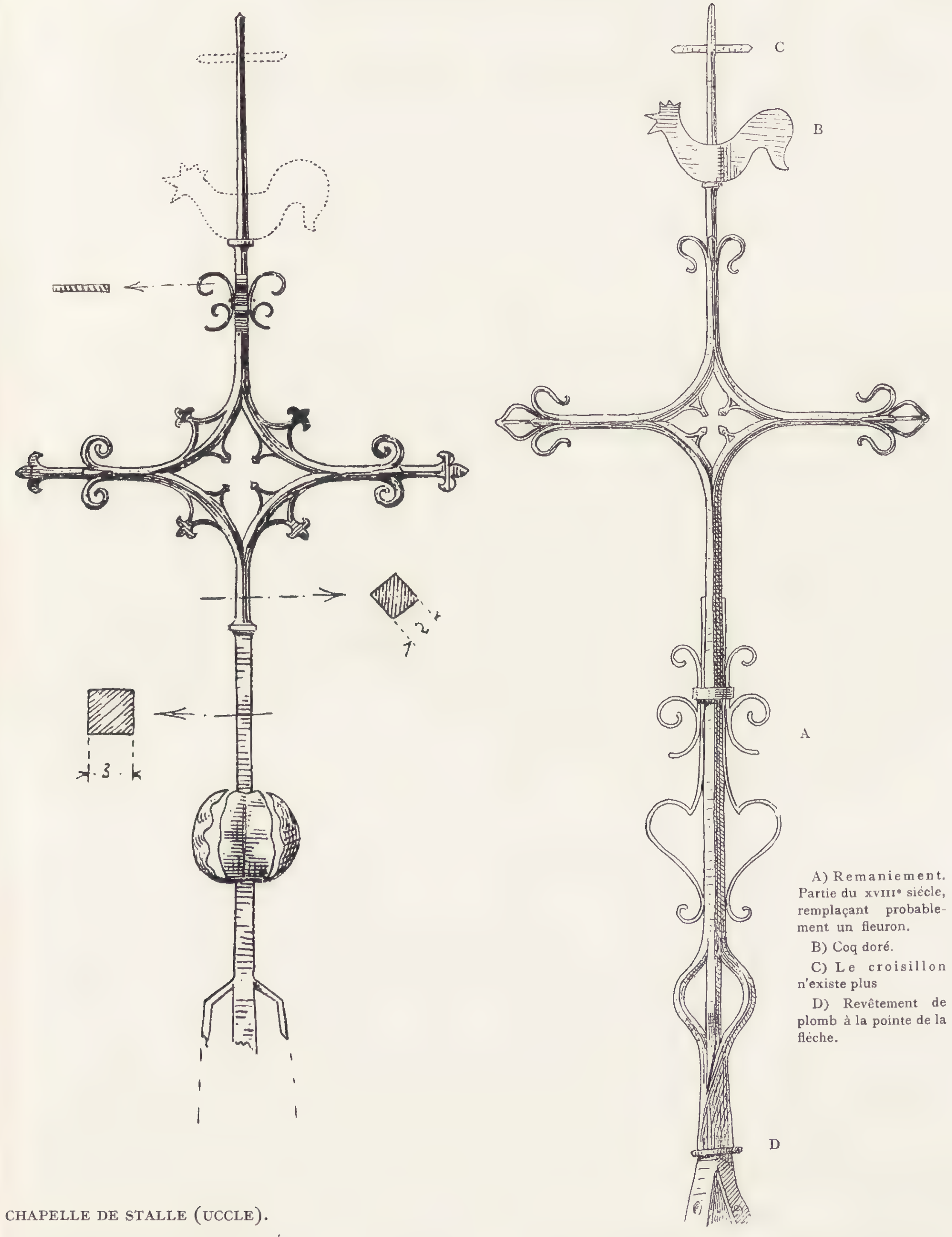
Ces considérations, jointes à celle qui nous a fait paraître neuf et sans précédent l'emplacement du coq sous la croix, nous engagent à communiquer l'exemple suivant, recueilli aux environs de Bruxelles. Les croix de clochers de cette région sont d'un dispositif tout autre que celui présenté dans



ÉGLISE DE WATERMAEL.
CROIX TERMINALE DE LA TOUR.

Les extrémités des bras ont disparu, rongées par la rouille. Le coq est doré.

1. Voir *Bulletin*, 1906, p. 243.



A) Remaniement. Partie du XVIIIe siècle, remplaçant probablement un fleuron.

B) Coq doré.

C) Le croisillon n'existe plus

D) Revêtement de plomb à la pointe de la flèche.

CHAPELLE DE STALLE (UCCLE).
CROIX TERMINALE EN FER FORGÉ.

Le nœud inférieur est en tôle, soudée à la base et retroussée.

CROIX TERMINALE DE LA FLÈCHE DE L'ÉGLISE DE FOREST. HAUTEUR TOTALE, $2^{m}50$ A $3^{m}00$

l'article du *Bulletin* et sont assurément plus heureuses d'effet.

Leur pied a des valeurs diverses ; on le rencontre : en simple renflement de la tige verticale, sur une certaine longueur à partir du sommet de la toiture ; ou bien, une boule l'assied solidement sur la pointe de la flèche; ou encore, un fleuron feuillagé croît en nœud sur un point du parcours de la tige ; ailleurs, c'est un simple renflement produit par la tige refendue en quatre parties et comme écrasée en excroissance. La partie centrale et les bras de la croix varient peu et figurent dans leur disposition ordinaire avec plus ou moins de simplicité ou de richesse. Le coq surmonte le tout, fixe ou en girouette. Enfin, au-dessus du coq, l'extrémité supérieure de la tige se complète par une petite croix dénuée de tout ornement.

La croix du clocher de Watermael nous montre ce dernier détail très bien conservé. Ailleurs, les terminaisons supérieures, avariées, se comprennent parfaitement de la même manière.

La plupart de ces croix brabançonnes sont anciennes et accusent le caractère des XIVe et XVe siècles. Les exemples ci-dessus, relevés à Watermael, à Uccle-Stalle et à Forest, ont un air de famille qu'ils ne sont pas seuls à posséder et qui accuse une origine commune. L'intérêt de l'exécution ne le cède ici en rien à celui de la forme. Construites en fers carrés, posés d'angle, d'épaisseurs variées suivant les dimensions de l'ensemble ou la valeur des membres, ces croix ont leurs diverses pièces brasées l'une à l'autre, sans aucune trace de rivure. Malgré leur exposition aux intempéries du climat, elles sont relativement en bon état de conservation, grâce évidemment à la qualité de la matière employée, mais aussi, et surtout, à l'usage exclusif de la brasure et à la disposition des fers qui, tous posés d'angle, n'offrent aucun plan horizontal qui puisse retenir les eaux provocatrices de la rouille et de la destruction.

Ce type, tout en sauvegardant le symbolisme, laisse au ferronnier artiste la faculté de donner à la base de la croix le décor que lui assigne Viollet-le-Duc, cité dans le même article.

F. F.

ÉTUDE DE L'HISTOIRE DU VITRAIL.



NOUS avons vu précédemment [1] que le bleu et le rouge réglaient seuls, au XIIe siècle, la coloration de toutes les verrières, les autres couleurs n'intervenant que comme appoints légers destinés à lier harmonieusement entre elles les couleurs fondamentales, sur lesquelles le bleu conservait toujours la supériorité. Au XIIIe siècle, le vert vient prendre place à côté du rouge et du bleu, quoique en petite quantité ; le jaune et le violet deviennent aussi plus fréquents.

Comme au XIIe siècle, les artistes aiment

1. Voir *Bulletin*, 5e année, p. 264.

à employer les bleus et rouges sombres pour leurs fonds de verrières.

Ceux-ci sont formés de semis quadrillés ou rosacés, composés de plusieurs couleurs, ou bien encore de rinceaux ou entrelacs d'une grande richesse, se détachant clairement sur le fond uni, bleu ou rouge.

Les fonds quadrillés sont plus spéciaux au XIIIe siècle, tandis que les entrelacs se rencontrent déjà et même presque exclusivement au XIIe.

La quantité considérable de verrières du XIIIe siècle que nous possédons encore nous fournit beaucoup de ces fonds, variés, d'une grande richesse, et toujours d'une coloration juste au point de vue des lois physiques de rayonnement.

Les bordures des vitraux sont généralement moins riches et moins larges que celles



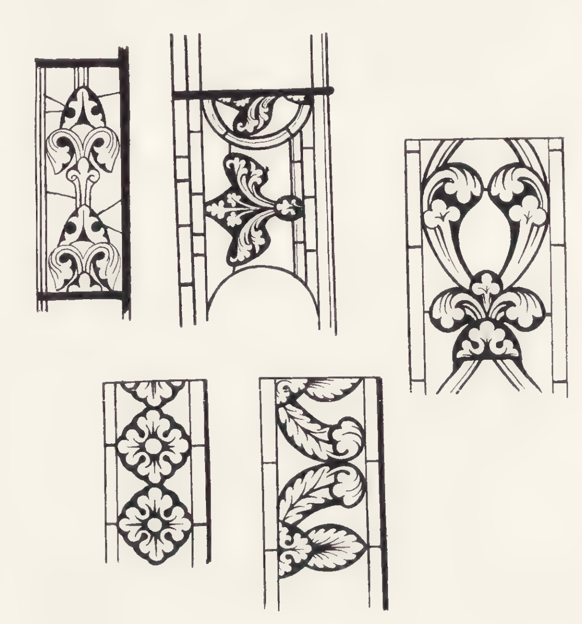






du XIIe siècle; elles se composent de formes qui se répètent souvent; on y reconnaît cette tendance, dont nous avons parlé, à faciliter l'exécution des vitraux par un usage plus fréquent de la symétrie.

L'artiste n'a déjà plus autant de souci de la richesse et de la variété de son œuvre dans ses moindres détails ; il veut faciliter



son travail, contrairement à ses devanciers, qui évitaient scrupuleusement de répéter plusieurs fois le même motif dans la même verrière ; ils cherchaient l'unité d'ensemble dans la variété, tandis que ceux du XIIIe siècle la recherchaient déjà dans la symétrie. Les filets perlés, qui abondent au XIIe siècle, deviennent aussi plus rares au XIIIe, nous ne pouvons y voir qu'une nouvelle preuve de simplification.

⁂

A la fin du XIIIe siècle, la grisaille vient s'unir aux vitraux avec figures ou sujets légendaires. Les verrières hautes, avec figures, étant puissamment coloriées, cette juxtaposition de deux genres si opposés nous donne l'occasion d'assister à quantité de tâtonnements par lesquels les pein-

tres-verriers durent passer pour aboutir enfin au résultat voulu. Il fallait craindre, en effet, le heurt trop violent de la coloration puissante des figures avec celle des grisailles, dans lesquelles, au début, on ne tolérait pas l'emploi de couleurs. (Voir, à ce sujet, l'article paru sur les grisailles.)

Dans la seconde moitié du XIIIe siècle, cependant, on abandonna cette crainte, en colorant plus puissamment la grisaille ; le sertissage de bandes, rosaces et bordures de couleurs dans la surface grise amena un



VITRAIL REPRÉSENTANT Ste CATHERINE ET UN DONATEUR, XIIIe SIÈCLE. ÉGLISE SAINT-CUNIBERT, A COLOGNE.

rapprochement de coloris qui donna d'heureux résultats pour l'harmonie d'ensemble des verrières.

❧❧

Les figures, en pied, des fenêtres hautes de la nef principale et du chœur sont plus grandes qu'au XIIe siècle, les dimensions des baies étant agrandies. Leur coloration est moins puissante après le milieu du XIIIe siècle qu'au commencement, les artistes recourant à certaines couleurs plus claires et translucides, tels les bleus limpides, les verts clairs, les rouges et pourpres très transparents. Ce système eut comme résultat de rendre la lumière plus abondante à l'intérieur des édifices. Les parties architecturales, qui entourent ces figures des fenêtres hautes, sont de peu d'importance, parfois même elles font complètement défaut.

Comme au XIIe siècle, les portraits des donateurs sont petits, mais déjà plus fréquents. Pendant la dernière moitié du XIIIe siècle, apparaissent les blasons, mais toujours très petits et dissimulés dans les bordures ou sur le panneau inférieur de la verrière.

L'examen attentif des vitraux du XIIIe siècle, dont nous possédons encore actuellement une si grande quantité, permet de conclure que les ressources abondaient dans les villes pour subvenir à de pareilles dépenses.

Nous voyons, en effet, des dons de seigneurs, d'abbés, de prélats et de corporations d'ouvriers.

« Chaque corporation fournissait une vitre entière ou un panneau de vitre, et c'était l'usage de figurer au bas du vitrail, au-

dessous des autres tableaux, les membres des corporations avec leurs attributs. Ainsi, au bas des vitres données par les poissonniers, on voit, comme à la cathédrale de Rouen, des poissons exposés sur des tables, et des personnages présidant à la vente.

» A Chartres, la corporation des changeurs est figurée par des hommes comptant de l'argent sur une table, celle des bouchers par un boucher tuant un bœuf, celle des boulangers par un homme portant du pain ou en vendant, celle des maréchaux par un ouvrier ferrant un cheval et battant une enclume, celle des cordonniers par des personnages, dont l'un saille le cuir et l'autre coud les souliers. On voit beaucoup d'autres industries ainsi représentées au bas des vitres de Chartres, ce qui prouve que toutes les corporations d'arts et métiers y avaient contribué. » (DE CAUMONT, *Abécédaire*, 5e édition, p. 518.)



VITRAIL DE LA CATHÉDRALE D'AUXERRE (FRANCE).

Les vitraux contenant des sujets légendaires ou des médaillons sont toujours placés dans des armatures de fer, formant un dessin vigoureux contournant le sujet. Les exemples suivants montreront la variété de ces armatures, qui devaient guider toute la composition du vitrail. Le ferronnier aidait et complétait ainsi l'œuvre de l'artiste à ces belles époques, où tous les artisans, animés d'un même sentiment, unissaient leurs efforts pour concourir au même but.

Les peintres-verriers du XIIIe siècle ont parfois, comme c'est le cas dans l'église de Saint-Urbain, à Troyes, appliqué un léger damas sur le fond de leurs groupes, pour atténuer la force de ce fond ; ce damas n'a pas été peint du côté intérieur, mais à l'extérieur, ce qui donne au dessin un flou particulier.



Nous ne possédons plus, en Belgique, de vitraux du XIIIe siècle. Levy, dans son histoire de la peinture sur verre (pl. 8), a reproduit ce qui nous en restait, provenant de la cathédrale de Tournai et de Sainte-Gudule à Bruxelles. La France, par contre, possède quantité de chefs-d'œuvre de cette époque. Je ne mentionnerai que ceux de Chartres, Bourges, Angers, Le Mans, Paris, Reims, Tours, Poitiers, Troyes. L'Angleterre et l'Allemagne en possèdent également, quoique en nombre plus restreint.

Les verrières des XIIe et XIIIe siècles étaient de véritables catéchismes populaires, livres ouverts à tous. Chaque médaillon forme une histoire, un chapitre, et le vitrail entier, un livre. Naïfs dans leur conception, sans prétention, dessinés de façon à se bien lire à distance, ils donnaient aux savants comme aux plus ignorants les enseignements de la religion. Ces livres furent appelés, par le Synode d'Arras tenu en 1025, les *livres des illettrés*. « Ce que les illettrés n'auront pu apprendre par la lecture des Saintes Écritures, les peintres sont là pour le leur apprendre. »

C'est à l'époque de transition, et jusque vers 1250, que le vitrail atteignit réellement son apogée. C'est le manque de modestie, la recherche du maniéré et du dramatique, la mise en scène mouvementée, le manque de soin dans l'exécution, qui enlèvent aux artistes du milieu et de la fin du XIIIe siècle le mérite acquis par leurs devanciers. Nous devons reconnaître cependant que ces tendances fautives n'étaient encore guère exagérées et que les verrières, même de la dernière moitié du XIIIe, restent encore pour nous de véritables modèles.

Les verrières des belles époques s'harmonisent admirablement avec l'édifice qu'elles décorent; elles sont élégantes et d'un coloris à la fois doux et puissant.

« Le verrier n'a pas eu l'intention de faire une œuvre qui doive être examinée à part; il a laissé de côté les fantaisies de l'imagination ou les réalités des couleurs de la nature; son but a été de concourir, sous la direction de l'architecte, à l'ornementation du monument; et il n'a jamais manqué d'y parvenir, par l'agencement de couleurs harmonieusement distribuées, qui, tout en brillant du plus vif éclat, répandent dans l'intérieur du temple un jour mystérieux qui ajoute à la sévérité grandiose de l'architecture. » (LABARTE, *Histoire des arts industriels*, 2e éd., II, p. 320.)

Les excellentes restaurations de verrières anciennes, ainsi que certaines créations nouvelles, prouvent que l'art de la peinture sur verre au moyen âge n'est pas un *secret perdu*, mais que, malgré la prétention de certains artistes de vouloir diminuer ou critiquer la valeur des artistes du XIIe et du XIIIe siècle, il faut néanmoins une étude très longue et très approfondie pour atteindre leurs résultats. Lucien Magne nous dit, dans son *Œuvre des peintres verriers français* : « L'art lui-même n'a point de secrets. La coupe du verre, la mise en plomb, l'application et la cuisson de la grisaille sont choses simples et n'exigeant qu'un court apprentissage.

» Ce ne sont pas les moyens d'exécution qui font défaut, et cependant si, depuis quarante ans, on a pu sauver de la ruine un grand nombre de verrières en les replaçant dans des plombs solides, en éliminant les morceaux étrangers intercalés et en complétant l'œuvre par des morceaux neufs, exécutés dans le caractère des anciens, il faut bien reconnaître que les œuvres modernes sont, à de rares exceptions près, bien éloignées des belles compositions décoratives du moyen âge, toujours très vantées, mais généralement peu étudiées et mal comprises. »

Nous ne saurions mieux résumer les caractères propres aux œuvres des peintres verriers du XIIIe siècle et en tirer des conclusions pratiques qu'en reproduisant ce que disait

à ce sujet M. le ministre Gustave Francotte au cercle *Concordia* à Liége, le 22 avril 1886 :

« Pour rester dans le vrai, il convient de garder à l'œuvre du verrier du XIIIe siècle le nom de *vitrail* ou *verrière*, réservant le nom de *peinture sur verre* pour le temps, encore éloigné, où le verrier, faiblissant devant la faveur dont jouissent les formes savamment modelées, cédant aux tendances générales vers le naturalisme, fait la part de plus en plus grande aux ressources de la palette.

» Les vitraux du XIIIe siècle sont les plus remarquables de tous ceux qui furent exécutés au moyen âge. Ils sont d'un effet saisissant et gardent, en même temps, à l'intérieur des temples, cette lumière assourdie, ce clair-obscur mystérieux, qui sied à la majesté des tabernacles et au recueillement des âmes.

» Les verriers de cette époque avaient, au plus haut point, l'intelligence des conditions particulières de leur art : une longue observation leur avait rendu familières les lois de l'optique et les phénomènes de la lumière. Si bien que la science, dont le monde moderne est si fier, n'a rien trouvé à ajouter au domaine qui était le leur : elle se borne à expliquer les effets et à formuler les causes ; ainsi fait le savant Chevreuil, par exemple, dans son livre : *Loi du contraste simultané des couleurs*.

» On croit assez généralement que les procédés dont usaient les artistes du moyen âge étaient tenus secrets par eux et qu'ils se sont perdus dans le cours des âges. C'est une erreur : ce qui s'est perdu, sous la poussée d'idées nouvelles, c'est la perception des harmonies de la couleur, c'est le sens de l'art décoratif, c'est surtout l'esprit chrétien dans l'art.

» Les artistes du XIIIe siècle s'attachaient dans leurs travaux à subordonner les couleurs diverses à une teinte dominante et leur assuraient ainsi le caractère d'unité indispensable.

» Il est intéressant d'étudier de près une verrière de la bonne époque : pas une observation n'a échappé à l'auteur, pas une habileté ne lui manque. A côté de chaque couleur vient se placer la couleur complémentaire, qui doit en aviver l'éclat ; le blanc est employé avec discrétion, mais aussi avec une adresse rare, en filets fins et déliés, qui dessinent les formes et les font ressortir ; pour employer une comparaison connue, la verrière est comme un tapis transparent, un de ces admirables tapis d'Orient, auxquels le goût du jour a rendu leur place dans la décoration des intérieurs.

» La couleur l'emporte sur la forme : elle est riche, puissante, variée sans confusion, harmonieuse ; pour en comprendre tout le charme, l'éducation des yeux est peut-être à refaire : il semble qu'habituée à l'aspect monochrome de toutes choses, notre vue s'est émoussée ; et si, de nos jours, elle tend à s'améliorer, pendant longtemps elle a été fermée sur le jeu des couleurs, sur leurs gradations, sur les combinaisons délicates de l'ombre et de la lumière.

» Personne n'a jamais songé à nier l'éclat et la beauté des vitraux de Chartres, la richesse des verrières de la Sainte-Chapelle, de Reims, de Bourges, de Strasbourg. Une critique superficielle s'est attaquée au dessin des sujets qui y sont figurés ; on a fait re-

marquer, comme une preuve d'ignorance ou d'inhabileté, l'exagération du geste et de l'expression.

» Nous disons : l'intensité de l'expression, la puissance du geste, et nous en faisons honneur aux artistes du XIIIe siècle. Ils avaient réfléchi et savaient à merveille que, placées souvent à des hauteurs considérables, leurs figures ne pourraient, sous peine de ne produire aucun effet, répéter le geste vrai, l'expression naturelle.

» Ils avaient compris que le vitrail n'est pas un art d'imitation ; qu'au fond, tous les arts reposent sur une convention, mais que, dans l'art décoratif, la part doit être faite plus large à la convention.

» L'art décoratif, en effet, possède des règles qui lui sont propres, règles qu'aucune époque n'a mieux comprises et plus largement appliquées que le moyen âge, règles que la Renaissance et les styles dérivés ont méconnues, pour le plus grand dommage.

» Ce qui est une qualité de premier ordre dans un tableau de chevalet est un défaut dans un vitrail ; celui-ci doit frapper par la hardiesse de la composition, l'ampleur des lignes, les larges plans de la coloration ; tout ce qui plaît dans l'autre, la recherche du motif, l'abondance des détails, les délicatesses du dessin et du modelé, tout cela répugne à l'art décoratif. Style des figures, connaissance précise des effets, résultant du choix et du contact des couleurs, tels sont, en quelques mots, les éléments du succès que les verriers du XIII[e] siècle ont rencontré.

» Déterminer le sens exact de ces mots pleins de nuances subtiles : *le style, le caractère*, nous mènerait loin ; chacun sait à peu près ce qu'ils veulent exprimer ; il serait plus malaisé d'en faire l'analyse. Quelques exemples, sur lesquels tout le monde se mettra facilement d'accord, serviront à préciser ce que nous voulons dire : un tapis d'Orient est décoratif, un tapis d'Aubusson ne l'est pas ; un lion héraldique a du style et du caractère ; un lion de ménagerie n'a pas de style et n'a, le plus souvent, qu'un mauvais caractère. »

Nous terminerons par ces lignes charmantes notre courte étude sur les œuvres du XIII[e] siècle. Les chapitres suivants ne nous permettront plus, malheureusement, de décerner un si grand éloge aux œuvres que nous y passerons en revue. Nous avons épuisé l'étude des belles époques, des époques idéales du XII[e] et du XIII[e] siècle ; puissions-nous en acquérir la conviction complète par l'étude des œuvres postérieures !

J. OSTERRATH.





D'après une planche de F. Geiges *Der alte Fensterschmuck des freiburger Münsters*, Fribourg, Herder édit., 1905.

Cathédrale de Fribourg
Nef latérale Nord.

Fragment d'une Verrière de la Corporation des Peintres

LE NOUVEAU TAPIS DE L'ÉGLISE SAINTE-MARIE A AIX-LA-CHAPELLE [1].

NOMBRE de magnifiques tapis d'église ont été exécutés depuis un demi-siècle. Il y a peu de temps, leur liste s'est accrue d'un tapis qui, sans être le plus important, est digne pourtant de rivaliser avec des tapis de chœur de plus grandes dimensions. Nous voulons parler du tapis que les Dames d'Aix-la-Chapelle ont exécuté, en l'honneur de la sainte Mère de Dieu, pour l'église Sainte-Marie, de cette ville, et qui a, pour la première fois, orné les marches de l'autel et le sol du chœur, le 8 décembre 1903, fête de l'Immaculée Conception.

L'initiative de ce travail est due à MM^mes Vossen et Lingens-Bischoff et à Mlle Emma Adenaw, auxquelles se joignit bientôt un nombre suffisant de pieuses personnes dont les unes accordèrent leur obole, afin de couvrir les frais assez élevés, et les autres apportèrent leur concours personnel pour la confection du tapis. Aussi put-on commencer l'ouvrage dès que l'auteur de ces lignes eut dressé une esquisse que M. Mengelberg, d'Utrecht, reproduisit en couleurs avec le talent qu'on lui connaît. Le canevas servant de fond à broder fut provisoirement faufilé dans toute l'étendue du tapis ; le dessin, agrandi par le peintre Wirth, fut reporté sur le canevas ; puis les morceaux furent séparés à nouveau et remis aux différentes dames pour la broderie. Cela se fit vers la mi-décembre 1902. L'ouvrage avança si rapidement qu'au mois d'août de l'année suivante on put déjà songer à assembler les pièces et à achever le tapis. Au commencement d'octobre le travail était terminé.

✤✤

Le tapis se compose de deux parties entièrement distinctes : la plus petite, pour les marches du maître-autel, mesurant environ 6^{m}50 × 3 mètres ; l'autre, pour le chœur, mesure 6 mètres × 6 mètres. Cette séparation est due à des raisons d'ordre pratique. Naturellement, il fallait s'efforcer d'établir l'unité entre les deux tapis, non seulement quant au style et au coloris, mais encore quant aux motifs décoratifs et à l'idée exprimée.

Le tapis couvrant le pavé du chœur se compose d'une bordure large de 0^{m}90 environ et d'un champ central, de 4^{m}20 × 4^{m}20 environ. Celui-ci consiste en un carré placé diagonalement et flanqué de quatre triangles rectangles isocèles. Les côtés du carré portent, en lettres onciales, l'inscription suivante : ACCIPE-VIRGO-MATER-QUOD-LAETA-OFFERT-AQUIS-GRANI-PIETAS-FILIARUM-A. D. MCMIII. (Reçois, Vierge-Mère, ce que t'offre avec joie

1. D'après la *Zeitschrift für Christliche kunst.* — Nos remerciements à M. le chanoine Schnüttgen, qui a bien voulu nous permettre la reproduction des gravures accompagnant cet article.

la piété des filles d'Aix-la-Chapelle, en l'an du Seigneur 1903.) Dans le carré est inscrit un quadrilobe dont le contenu est expliqué par les inscriptions placées sur des phylactères : « IERUSALEM-CALVARIA-TEMPLUM-MONS OLIVARUM-COENACULUM. » C'est la représentation de Jérusalem et de ses lieux saints. Au milieu de l'image se dresse le temple; plus bas, on aperçoit, sous la forme d'une salle ouverte, le cénacle de la dernière Cène ; l'un et l'autre sont entourés d'une enceinte garnie de tours; à dextre s'élève le mont du Calvaire, indiqué par trois croix; à sénestre, le mont des oliviers, désigné par un groupe d'arbres. Des feuilles de palmier remplissent les écoinçons formés par le quadrilobe et par son encadrement carré.

Les triangles disposés aux côtés du carré central portent des représentations de Nazareth, de la ville dans la montagne de Juda où habitaient, d'après l'Evangile, Zacharie et Elisabeth, de Bethléem et de l'Egypte. Une inscription indique le sens de chaque tableau. Nazareth, la ville de Juda, et Bethléem apparaissent, d'après l'usage médiéval, sous la figure de villes avec murs, tours et palais; l'Egypte est caractérisée par des pyramides, des obélisques et deux sphinx.

La partie des triangles non remplie par les images est occupée par des rinceaux stylisés. Autour de la représentation de Nazareth s'étalent des branches fleuries de grenadier; autour de celle de la cité de Juda, des rameaux d'olivier en fleurs. Bethléem est entouré de tiges de lis à fleurs blanches et l'Egypte de touffes de chardons à fleurs violettes.

L'encadrement se compose des quatre bordures qui courent le long de ses côtés et d'autant de coins carrés remplis par un quadrilobe. Chaque bordure présente deux guirlandes de roses sévèrement stylisées qui se développent des deux côtés avec une grande élégance ; elles sont traversées par un phylactère et divisées par un médaillon circulaire. Les phylactères de la partie inférieure et des deux côtés du tapis renferment, à gauche [1], des noms d'ancêtres mâles de la sainte Vierge : Adam, Abraham, Isaac, Jacob, David et Joachim; à droite les noms des femmes correspondantes : Eve, Sarah, Rebecca, Lia, Bethsabée et Anne. Dans la bordure supérieure, on lit sur les phylactères la salutation : AVE-GRATIA-PLENA-AVE. Le médaillon du milieu de cette bordure renferme les armoiries d'Aix-la-Chapelle, l'aigle d'Aix, tandis que les médaillons qui se trouvent dans les trois autres bordures contiennent les bustes des prophètes Isaïe, Ezéchiel et Michée, tenant des phylactères. Les passages auxquels ces derniers font allusion sont les prophéties connues sur la naissance du Sauveur par la très sainte Vierge : Isaïe, VII, 12 : « Voici qu'une vierge concevra, etc. » Ezéchiel, XLIX, 2 : « Elle sera fermée, cette porte, etc. » Michée, V, 2 : « Et toi, Bethléem, dans le pays de Judas, etc. »

A côté du champ central les bordures sont limitées par une bande étroite, aux dessins en créneaux, tandis que, du côté extérieur, une bande plus large porte des

1. Gauche, sénestre ; droite, dextre. Nous nous servons du style héraldique, généralement adopté pour les descriptions de ce genre et établissant *objectivement* la détermination des côtés. (N. d. l. R.)



TAPIS DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME A AIX-LA-CHAPELLE.
PARTIE RECOUVRANT LE PAVEMENT DU CHŒUR.

feuilles géométriquement stylisées, d'un effet très puissant à cause de leur tranquille simplicité.

Dans les quadrilobes des angles sont représentées quatre sibylles : en bas, à droite, celle de Cumes ; à gauche, celle de Delphes ; en haut, à droite, celle de Perse, et à gauche, celle de Tibur. Des phylactères, qui les enveloppent en forme de losange et coupent vigoureusement les quadrilobes, contiennent les sentences attribuées aux sibylles. Auprès de la sibylle de Cumes, on lit : JAM-NOVA-PROGENIES-COELO-DIMITTITUR-ALTO. (Déjà un nouveau

rejeton est envoyé du haut du ciel.) Auprès de celle de Perse est écrit : GERMEN-VIRGINIS-ERIT-SALUS-GENTIUM. (Le fils de la Vierge sera le salut des peuples.) Près de celle de Delphes : PROPHETA-EX-VIRGINE-NASCETUR (Un prophète naîtra d'une vierge), et enfin, autour de celle de Tibur on lit : NASCETUR-IN-BETHLEHEM. (Il naîtra à Bethléem.) Les coins entre les phylactères et les arcs des quadrilobes sont remplis par un élégant feuillage triple.

❧❧

Le tapis destiné à couvrir les marches de l'autel est beaucoup plus simple que celui du chœur. Sa simplicité a été jugée utile, d'abord parce que les plis que doivent nécessairement produire les degrés ne laissent pas assez paraître un dessin riche, et ensuite parce que le tapis de l'autel, fût-il un tapis vénitien, souffre d'ordinaire. De plus, ce tapis devait former une transition convenable aux formes simples et vigoureuses de l'autel. Il présente en premier rang une large bande s'étendant de l'un à l'autre des côtés étroits et contenant la prière : SUB-TUUM-PRAESIDIUM-CONFUGIMUS-SANCTA-DEI-GENITRIX. Ensuite vient un rang de roses et de lis stylisés, formé par des branches de roses et des tiges de lis perpendiculairement aux bords et contournant la partie antérieure ainsi que les deux côtés. Le milieu du tapis est occupé par un champ rectangulaire de la grandeur du palier de l'autel. Ce champ est en vert mat par opposition à la couleur rouge brique du fond du tapis, et des roses placées en lignes parallèles légèrement l'animent. A la partie antérieure et aux deux côtés étroits, le champ médian est encadré de courtes branches fleuries portant des roses jaunes. Ainsi se sont obtenus une agréable transition au fond rouge du tapis et, en même temps, un contraste vigoureux avec la bordure de roses et de lis du bord extérieur.

❧❧

Le tapis étant destiné à une église dédiée à la très sainte Vierge et devant être, comme le dit l'inscription, un don de la piété des filles d'Aix-la-Chapelle à la Vierge-Mère, il parut convenable de tenir compte, autant que possible, de cette destination dans les motifs qui orneraient le tapis. C'est pourquoi fut choisie la rose comme motif principal d'ornementation ; en vue de la variété, on ajouta le lis en tant que motif secondaire dans le petit tapis. Nul ornement ne pouvait mieux convenir pour un tapis dédié à la « Rose mystique », conformément aux prières de l'Eglise, et à la Vierge la plus pure. Mais s'il était facile de n'employer que ces deux motifs pour le tapis des degrés de l'autel, ils ne pouvaient naturellement pas suffire pour le tapis du chœur. Dans cette partie principale devaient figurer des dessins plus riches. C'est ainsi que se présenta l'idée d'y représenter la vie de la très sainte Vierge, sujet que l'art naïvement pieux du moyen âge a toujours traité avec prédilection.

Pour l'encadrement on choisit l'arbre généalogique de la très sainte Vierge. Commençant à l'extrémité inférieure du tapis, à droite et à gauche du médaillon, il se termine en haut, aux côtés, par les parents de Marie, Joachim et Anne. Les trois prophètes, dans les médaillons des bordures, et

les quatre sibylles, dans les quadrilobes des coins, disent quel est cet Enfant des hommes dont les ancêtres se présentent sur les phylactères tissés entre les rameaux de roses. C'est la Vierge toujours pure (ISAÏE), la Porte fermée (EZÉCHIEL) dont doit naître à Bethléem le prince de la paix, l'Emmanuel (MICHÉE), la Vierge qui doit donner à Bethléem (SIBYLLE DE TIBUR) au monde le prophète (SIBYLLE DE DELPHES), le nouveau rejeton qui descend du haut du ciel (SIBYLLE DE CUMES) pour apporter le salut aux hommes (SIBYLLE DE PERSE).

C'est dans le champ médian que devait être figurée la vie de Marie. Mais, comme il était impossible de broder dans le tapis des scènes réelles de la vie de la très sainte Vierge, il fallait essayer d'atteindre le but proposé d'une autre manière [1]. A cet effet, en place et en mémoire des événements, on représenta les lieux où la très sainte Vierge a habité et agi : Nazareth, la ville dans les montagnes, Bethléem, l'Egypte et Jérusalem.

La série s'ouvre en bas, à droite, par Nazareth. Née à cet endroit, Marie, après avoir été élevée dans le temple, y est fiancée à Joseph. C'est à Nazareth que l'ange lui annonça l'heureuse nouvelle, c'est là encore qu'elle habita, après le retour d'Egypte, pendant de longues années, dans l'obscurité, avec son divin Fils et son saint époux. Cette vie du plus parfait amour de Dieu, que Marie menait dans son humble demeure de Nazareth, doit se rappeler par la branche de grenadier aux fleurs rouges qui enveloppe la cité de Nazareth.

Dans le second triangle est représentée la *Civitas Juda,* la ville dans la montagne de Juda, dont parle saint Luc. Lorsque Marie eut conçu, dit l'évangéliste, elle partit en hâte et se rendit dans la montagne, dans une ville où habitaient Zacharie et Elisabeth. Or, il arriva que cette dernière, quand Marie l'eut saluée, fut remplie du Saint-Esprit, que le fils qu'elle portait sous son cœur fut sanctifié et que Marie elle-même entonna l'admirable chant de louange qui a été continuellement répété par l'Eglise à travers les siècles en l'honneur de la Mère de Dieu. Telle est la circonstance rappelée par cette figure et c'est parce que Marie apparut à sa parente comme celle qui apporte la paix et la grâce divine, qu'on a ajouté tout autour de la *Ville de Juda* des branches d'olivier fleuries.

Bethléem, dans le troisième triangle, doit montrer le lieu où Marie mit au monde le Sauveur promis par Dieu et annoncé par les prophètes. Mais, puisque Marie resta la Vierge la plus pure, avant comme après la naissance de son divin Fils, il parut convenable d'encadrer de lis blancs l'image de Bethléem.

L'Egypte, la figure du quatrième triangle, veut rappeler au spectateur comment Hérode dans son aveugle passion trama de noirs desseins contre l'Enfant Jésus et comment, à cause cela, sur l'ordre de l'ange, Marie dut fuir, avec Joseph et l'Enfant, vers la lointaine et païenne Egypte. Ce fut un douloureux événement dans la vie de la Mère de Dieu, un coup qui devait lui causer beaucoup de fatigues, de peines et de souffrances,

1. N. DE LA R. Il eût été aussi peu respectueux de représenter, pour être foulées aux pieds, des figures aussi vénérées.

et c'est pourquoi nous voyons s'étendre autour de l'image de l'Egypte des chardons épineux avec leurs tristes fleurs.

Le centre du tapis est occupé par Jérusalem et c'est à bon droit. C'est ici que Marie est présentée au temple par ses parents et incorporée parmi les vierges. C'est dans le temple de Jérusalem qu'elle offre le sacrifice de la purification et qu'elle entend la prophétie du glaive de douleur qui percera son cœur. C'est là encore qu'elle perd l'Enfant Jésus, âgé de douze ans, pour le retrouver, après trois jours d'angoisse, au temple parmi les docteurs. C'est dans cette ville que Marie aperçoit son Fils aux mains de ses ennemis pleins de haine, c'est là qu'elle le voit conduire, chargé de la croix, vers le Calvaire et y mourir. C'est à Jérusalem qu'elle le voit glorieusement ressuscité et montant au ciel sur le Mont des Oliviers; là encore, dans le cénacle, le Saint-Esprit descend, le jour de la Pentecôte, sur Marie et les apôtres rassemblés autour d'elle; c'est dans la ville de Jérusalem qu'elle voit les commencements de la jeune Église et son accroissement, mais aussi ses premières souffrances et ses premiers combats; c'est à Jérusalem qu'elle finit son admirable vie, c'est là qu'on l'ensevelit au Mont des Oliviers d'où, par la puissance de Dieu, elle est bientôt corporellement transportée au ciel, à l'endroit où son divin Fils était déjà monté lui-même. C'est à Jérusalem, enfin, que Marie, debout au pied de la croix sur le Mont Calvaire, a combattu héroïquement le combat le plus formidable et c'est là que la perfection et la récompense éternelles lui ont été données. A cause de cela, des palmes, symboles de la victoire et du triomphe, ont été placées dans les vides autour du quadrilobe.

Ainsi le tapis contient vraiment une vie de la sainte Vierge, bien que ce ne soit pas par des scènes, comme d'ordinaire, mais par la représentation de sa généalogie, par les indications prophétiques sur sa merveilleuse vocation et par la reproduction des lieux où sa sainte vie s'écoula. Les ornements empruntés au règne végétal qui accompagnent ces représentations ont pour mission de compléter le tableau, en indiquant d'une façon symbolique les côtés remarquables dans la vie et les actes vertueux de Marie, précisément caractéristiques pour ces lieux.

A l'extrémité supérieure du tapis, on aperçoit, dans les phylactères de la bordure, à droite et à gauche des armes d'Aix-la-Chapelle, la Salutation Angélique. A la dédicace qui se trouve dans l'encadrement du carré du champ médian, les donatrices ajoutent ici leur pieuse salutation à la Vierge pleine de grâce. De plus, les armes de la ville indiquent d'une façon significative que ce sont « des filles d'Aix » qui adressent à Marie les paroles de l'Ange. Mais, pour que la prière et la recommandation à la protection maternelle de la Mère de Dieu ne fassent pas défaut, les donatrices lui adressent la prière de l'Eglise : « Nous nous réfugions dans votre protection, sainte Mère de Dieu, » dans l'inscription de la partie antérieure du petit tapis, qui forme, pour ainsi dire, la transition au tapis du chœur.

⁂

Ce tapis produit un grand effet. Cela est dû, en majeure partie, à la clarté et à la



TAPIS DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME A AIX LA-CHAPELLE.
PARTIE RECOUVRANT LES MARCHES DE L'AUTEL.

précision du dessin. La division des images apparaît par des lignes fermes et nettes ; vigoureux et sûrs, les ornements, les inscriptions et les représentations figurées se dégagent du fond aussi bien qu'ils se distinguent les uns des autres. Tous les détails mesquins et confus ont été évités presque scrupuleusement. De plus, dans les formes des ornements figurés, on a tenu compte, le plus possible, du procédé employé dans la confection de ces tapis. Des travaux, exécutés dans le point de croix ordinaire, exigent, pour produire de l'effet, un tout autre langage de formes que ceux qui sont obtenus par des procédés de broderie plus parfaits. Un ornement très animé, vivant et finement travaillé, ne produira qu'un piètre effet s'il est brodé en point de croix. Ce point demande un dessin simple, calme, vigoureux, à larges traits, où dominent des lignes droites et brisées, tandis que les lignes courbes sont le plus possible évitées. Il ne convient guère pour la représentation de figures. Aussi les images de sibylles et des prophètes n'ont-elles pas été exécutées en point de croix, mais travaillées par les Sœurs du pauvre Enfant Jésus d'une façon magistrale, au moyen de procédés usités dans la broderie de figures. Cette pratique se recommande vivement à l'imitation pour des ouvrages semblables. Ainsi les figures gagnent énormément en noblesse et en finesse et le tapis est infiniment varié. Pour les vêtements, on employa le point de plumetis; pour la figure, les mains et les cheveux ainsi que pour les contours, le point à cordonnet.

Cependant le merveilleux effet du tapis n'est pas dû seulement au caractère du dessin, mais encore à sa tonalité harmonieuse. Non seulement il cadre parfaitement avec l'entourage, le parquet, la peinture des murs et la polychromie de l'autel, mais les différents tons des couleurs du tapis sont finement nuancés. Les tapis, et principale-

ment celui du chœur, produisent un effet vif et frais. Nulle part on n'y voit cependant de couleurs criardes, ressortant outre mesure, ni de contrastes désagréables à l'œil. Les couleurs pures n'ont été employées qu'exceptionnellement et pour de petits effets ; ailleurs on employa exclusivement des couleurs mates, des tons adoucis. Les contours n'ont pas été exécutés en pur noir ou en pur blanc, mais toujours dans le ton le plus foncé de la couleur locale.

Correspondant à la teinte prédominante de la peinture de l'église, le fond du tapis présente un rouge brique foncé. Dans le tapis du chœur, cette couleur n'apparaît que sous la forme de bandes étroites, tandis que, dans celui de l'autel, ce rouge se fait remarquer davantage, mais d'accord avec la polychromie du soubassement de l'autel. Le fond des bordures du tapis du chœur et du champ central du tapis des degrés de l'autel est formé par un vert olive foncé, sur lequel tranchent puissamment et agréablement les feuilles plus claires des rosiers et les roses rouges. Le carré du champ médian et les triangles qui l'entourent montrent un fond bleu tempéré. L'arrière-plan des sibylles a la même couleur, tandis que les coins d'arcs ont un fond rouge. Les images des prophètes ont, comme fond, un rouge bordeaux tirant sur le brun, où les figures, exécutées en couleurs claires, ressortent de la façon la plus heureuse. Les phylactères sont, en partie, couleur crème, en partie gris-clair ; il en est de même des encadrements étroits des différents champs, des bordures, des bandes et des coins du tapis du chœur. Le jour de la bande qui court le long de la bordure extérieure est de couleur bleu-clair adouci, les inscriptions dans les bordures sont en rouge-brun, celles de la représentation de Jérusalem sont gris foncé, ailleurs elles sont brun-clair. Les images des villes sont exécutées en gris-brun, et ici, comme partout, il n'y a, pour ainsi dire, que des couleurs mélangées. La draperie est rendue par des tons clairs et foncés et produit un grand effet Pour la couleur claire, on employa un léger rose. Somme toute, nous pouvons le redire franchement, le tapis que des dames d'Aix-la-Chapelle ont exécuté pour l'église Sainte-Marie peut, sans conteste, être compté parmi les meilleurs tapis qui aient été faits pour le culte religieux dans les derniers temps.

Les donatrices ont ainsi élevé un superbe monument à leur générosité, à leur enthousiasme pour orner la maison du Seigneur, à leur vénération de la Mère de Dieu et à leur goût artistique.

⁂

Pour finir, indiquons les principaux frais d'exécution du tapis, cela peut être utile à quelques-uns. On employa 67 mètres de canevas = 166 mk. ; 45 kilog. de laine à broder = 387 mk. ; 51 mètres de doublure = 56 mk. ; 48 mètres de cordonnet à border = 10 mk. Pour l'exécution en couleurs du plan, on dépensa 400 mk. ; pour l'agrandissement et le transport du dessin, 500 mk. ; pour la broderie des figures des sibylles et des prophètes, 252 mk. ; pour l'assemblage et l'achèvement du tapis 150 mk.

Si l'on y ajoute encore diverses petites dépenses, les frais d'exécution se montent

en tout à 2,000 mk., chiffres ronds, somme assez élevée, sans doute, qui témoigne hautement de la piété des donatrices, mais que l'on ne regrette pas en contemplant le splendide tapis qui a été créé.

J. BRAUN, S. J

LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL.

(Suite. Voir 5e année, mai, p. 331.)

STATIQUE OU ÉQUILIBRE DE LA FIGURE HUMAINE AU REPOS ET EN MOUVEMENT.



'ÉQUILIBRE d'une figure, quelle qu'elle soit, réside dans l'observation de son centre de gravité. L'axe vertical passant par celui-ci doit diviser en deux masses équivalentes l'ensemble de la figure, soit en symétrie, soit en pondération. Cet axe portera, dans tous les cas, entre les deux pieds.



1. La position la plus régulière, la plus calme et la plus simple d'une figure est la position DROITE, DEBOUT SUR LES DEUX PIEDS. Plus ou moins écartées, les jambes sont à égale distance de l'axe qui divise la figure en deux moitiés symétriques avec action libre des bras et de la tête.

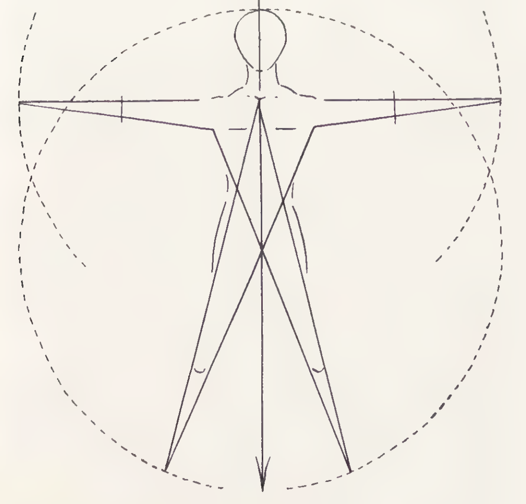


FIG. I. DÉMONSTRATIVE DE FACE.

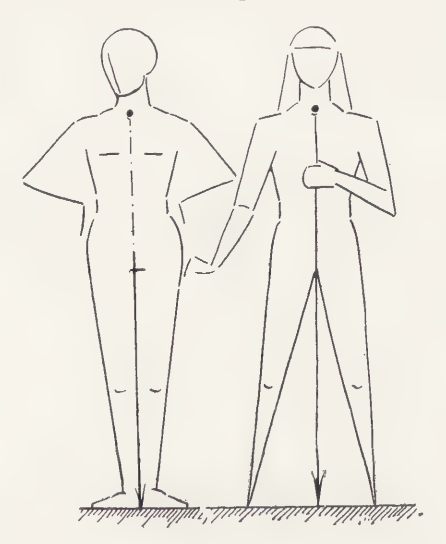


FIG. 2-3. PORTANT SUR LES DEUX PIEDS ÉGALEMENT.

Ainsi, dans le schéma 1, la tête est dans l'axe vertical de la figure. Les bras sont en position semblable, symétrique. Le tronc est partagé en deux masses égales, les jambes également écartées de l'axe. L'équilibre en cette figure est parfait, le centre de gravité se trouvant sur l'axe.

Les figures 2 et 3 portent sur les deux pieds également, mais avec modification d'emplacement des masses de détail sans influence sur l'équilibre de l'ensemble. Le creux de la gorge correspond à la médiane entre les deux pieds joints ou écartés.

Une figure décorative est rarement en symétrie parfaite. Tout en portant sur les deux jambes, la figure peut dévier quelque peu de la direction rectiligne verticale, comme le font voir les figures 4 et 5.

Dans une étude sur nature, telle que le Christ de Dürer, on constate la direction verticale de l'axe divisant la figure en deux parties symétriques à peu de chose près.

Le Christ du Pérugin portant sur les deux pieds conserve la verticale de l'axe médian

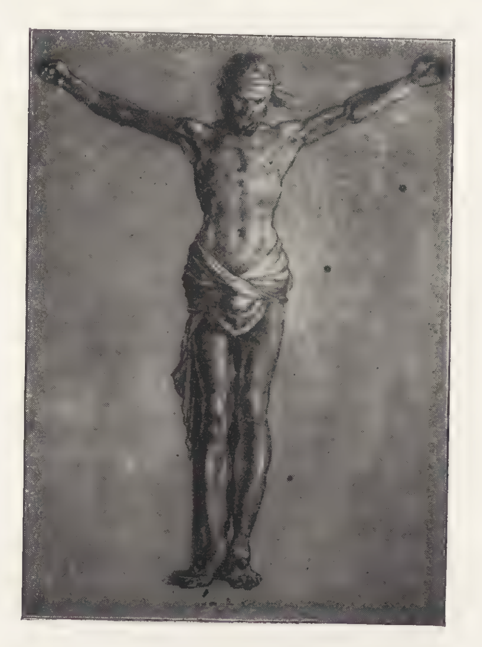


FIG. 4. CHRIST D'APRÈS A. DÜRER. XVIe SIÈCLE.

passant par le centre de gravité, mais avec quelques inflexions.

L'ensemble de construction de ces figures



FIG. 5. CHRIST D'APRÈS LE PÉRUGIN. XVIe SIÈCLE.

n'en repose pas moins sur l'observation précédente.

⁂

2. Il est assez rare qu'une figure porte également sur deux pieds. Généralement ELLE PORTE PLUS SUR L'UN PIED QUE SUR L'AUTRE, donnant ainsi de la souplesse et de l'allure à la forme, favorisant la clarté de l'action, le jet et l'ampleur de la draperie. En cette position, la jambe qui ne porte pas peut être écartée de l'autre, plus ou moins considérablement.

Dans les diverses positions, le pied qui porte devra toujours correspondre à l'axe vertical passant par un point quelconque situé entre les deux épaules.

L'écartement de la jambe libre est balancé



FIG. 6. PORTANT SUR UNE JAMBE.

École Italienne.

FIG. 9. PORTANT PLUS SUR UNE JAMBE QUE SUR L'AUTRE.

FIG. 8. PORTANT SUR LES DEUX JAMBES, PLUS SUR L'UNE QUE SUR L'AUTRE.

FIG. 7. PORTANT SUR UNE JAMBE.

D'aprés A. Dürer.



FIG. 10. STATUE DE SAINT PIERRE. BOIS POLYCHROMÉ, XVe SIÈCLE, A WIESBADEN.

par la sortie du milieu de la figure du côté opposé.

Dans ces divers cas, l'épaule correspondant au pied qui porte est plus basse que l'autre.

Parfois, cependant, en raison du port du costume ou pour éviter la monotonie, on s'écarte de cette règle : tel est l'exemple 8. Le schéma 6 donne la construction en synthèse de la figure portant sur un pied et les figures 7, 9, 10 montrent des applications du principe.

3. La figure portant SUR UN SEUL PIED peut être plus ou moins calme ou mouvementée. En toute position, la verticale élevée du pied passera entre les deux épaules, le buste s'équilibrant d'un côté ou de l'autre, d'après le jeu de la jambe libre à laquelle il doit faire contrepoids (fig. 11, 12), par le thorax, la tête et les bras.

En position calme, ou peu mouvementée le pied qui porte correspond ordinairement au creux de la gorge. Le schéma de la figure 13 montre le triangle *a b c* portant en équilibre sur le sommet *a*, les hanches se rejetant un peu du côté opposé à la jambe libre. Elles se déplacent donc du côté gauche et sont équilibrées par le mou-



FIG. 11. PORTANT SUR UNE JAMBE.

L'axe passant par le milieu de la poitrine, jeu libre des deux bras, de la jambe droite et de la tête.



FIG. 14. LA MARCHE.

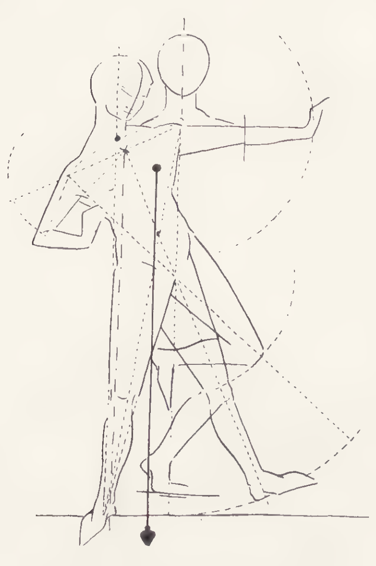


FIG. 12. PORTANT SUR UNE JAMBE. L'axe de division des masses équilibrées passant par le pectoral, action libre d'une jambe, des bras et de la tête.



FIG. 13. PORTANT PLUS SUR UNE JAMBE QUE SUR L'AUTRE.

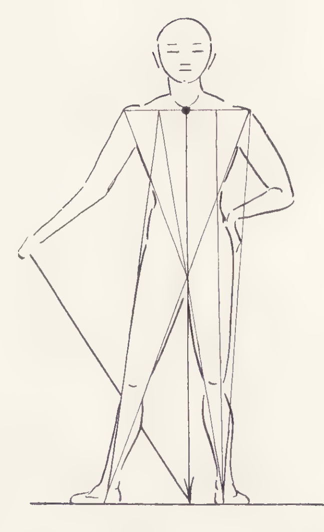


FIG. 15. PORTANT SUR DEUX JAMBES, MAIS UN PEU PLUS SUR L'UNE QUE SUR L'AUTRE.



FIG. 16.

vement en sens contraire des épaules et de la jambe droite. Les bras ont le mouvement libre ainsi que la tête. Dans la POSITION DE LA MARCHE, le buste se porte en avant, mais la gorge ne sort pas de la verticale élevée du pied qui soutient le plus ; c'est ce qu'indique la figure 14.

4. Tout en portant PLUS SUR UNE JAMBE QUE SUR L'AUTRE, une figure peut s'appuyer EN MÊME TEMPS SUR LES DEUX. Le buste se porte alors vers le côté le plus chargé. L'axe abaissé de la gorge tombe entre les deux pieds, figures 15, 16, 17.

F. F.-G.

(Sera continué dans un prochain numéro.)



FIG. 17. D'après Fra Angelico.

LA CUVE DE GAND.

PEUT-ÊTRE n'existe t-il pas en Europe une commune qui possède, comme la ville de Gand, sur l'espace restreint de sa cité, autant de monuments anciens et nouveaux ayant un caractère artistique.

Grâce à l'intervention bienveillante des administrations de l'Etat et de la Ville, on travaille sans relâche à la restauration et au dégagement de ces joyaux presque tous entourés de bâtisses parasites, sans le moindre intérêt. Ainsi qu'on le sait, les travaux sont exécutés d'après un plan d'ensemble qui n'a été arrêté qu'après un sérieux examen de la maquette représentant l'état des lieux tel qu'il devait être après la réalisation du projet.

Maintenant que la construction du nouveau pont *Saint-Michel* a été entamée et que la démolition du bloc de maisons compris entre la rue de l'Etoile et la rue de la Catalogne est terminée, on peut parfaitement se rendre compte que le projet admis par l'Etat était réellement le seul qui pouvait répondre aux desiderata d'une conception de l'art de bâtir les villes selon les préceptes d'écrivains tels que *Sitte, Buls, Cloquet, de Wulf,* etc.

Le projet primitif, défendu avec acharnement par quelques-uns, avait pour objet principal la construction d'une rue bien large et rectiligne sur laquelle auraient été comme rangés les divers monuments et notamment la Poste, l'église Saint-Nicolas, l'Hôtel de Ville, le Beffroi, la Halle aux Draps, l'église Saint-Bavon ; nous avons donné, dans le temps, à ce projet la qualification de « malencontreux » qu'il nous paraît mériter plus que jamais [1].

Cela ressort, du reste, clairement du coup d'œil dont on jouit actuellement en se plaçant sur le terre-plein, à l'emplacement du bloc de maisons démoli ainsi qu'il est dit ci-dessus et qui permet d'étendre la vue sur la plupart des monuments depuis Saint-Michel jusque Saint-Bavon.

Or,en ce moment, de nouvelles tentatives sont faites pour empêcher la réalisation des plans approuvés et pour donner une autre direction à l'axe du nouveau pont, en vue d'arriver à la rue droite, mais nous comptons bien que les brouillons trouveront sur leur chemin les hommes de talent qui ont remporté la première victoire.

Ni le beffroi, ni Saint-Bavon ne gagnent à être aperçus d'un point trop distant ; de plus, l'œil serait comme perdu dans cet amas de monuments et ne pourrait, en tous cas, examiner ceux-ci en détail et jouir pleinement de la sensation artistique qu'il doit éprouver.

Moyennant l'alignement courbe qui reliera le nouveau pont, le long de la rue de l'Etoile à la rue de la Catalogne, on réalisera un point de vue superbe :

Du pont, on apercevra d'abord le château des comtes qui dessine sa masse imposante

[1] Voir notre article *Maquette de la cuve de Gand,* dans le *Bulletin,* 4e année, décembre 1904 et janvier 1905, p. 199 et suiv.

dans le lointain et le Quai-aux-Herbes qui étale sa vieille maison de l'Etape et sa majestueuse maison des Bâteliers, puis l'on remarquera la façade ouest de l'église Saint-Nicolas, laquelle se trouvera juste à la distance requise pour produire son plein effet et on laissera ensuite reposer ses regards, à gauche sur le grandiose hôtel des postes et des télegraphes, à droite sur les nouvelles maisons de la rue de l'Etoile.

Continuant la promenade vers la rue de la Catalogne, on passera devant un autre tableau dont le Beffroi et la Halle aux Draps formeront le fond, qui sera fermé d'une part par la superbe façade sud de l'église Saint-Nicolas et par l'Hôtel de Ville agrandi, d'autre part par les maisons existantes.

Un troisième tableau nous montrera Saint-Bavon avec le château de Gérard-le-Diable à l'arrière-plan.

Nous partageons absolument l'avis de M. le professeur Cloquet qui estime que tous ceux qui comprennent réellement l'art de bâtir les villes considèrent comme une nécessité inéluctable la division en tableaux successifs des perspectives qui défilent sur une longue rue ; ce n'est que dans des cas exceptionnels qu'il est permis de montrer au visiteur l'entièreté de tout ce qu'il y a à voir.

Dans la cuve de Gand, la division en tableaux est d'autant plus nécessaire que la nouvelle rue n'est pas régulière et ne présente pas d'unité d'ensemble ; au surplus, chacune des vues précitées possède assez d'intérêt artistique pour satisfaire les plus difficiles.

A. v. H.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

CHATEAU DE CHRISTIANSBORG (Danemark).

IL EST DÉCIDÉ DE RECONSTRUIRE le vieux château danois de *Christiansborg*.

Ce château a été construit de 1733 à 1740 par *Chrétien VI*, sur l'emplacement d'un autre château ; incendié en 1794 et reconstruit de 1795 à 1828, il fut incendié à nouveau le 3 octobre 1884. Les ruines, qui reposent sur plus de 10,000 pilots, furent abandonnées depuis lors.

Devant les ruines se trouve la statue équestre de Frédéric VII, avec cette inscription : « Folkets Kaerlighed min Styrke » (l'amour du peuple est ma force), entourée de figures allégoriques représentant la Force, la Sagesse, la Justice et la Santé.

Au sud-est du château se trouvent le bâtiment dit de la Chancellerie et la grande bibliothèque royale érigés par Frédéric III.

(D'après *De Opmerker*.) A. v. H.

❧❧

A COLOGNE.

A EN CROIRE CERTAINS JOURNAUX, la cathédrale de Cologne serait à la veille de devoir subir de grandes restaurations.

Les pierres s'effritent, notamment aux portails sud et ouest, et l'accès a été provisoirement interdit au public de ces côtés.

Un examen sérieux de la situation s'impose. Émettons l'espoir que les craintes seront exagérées et que l'on n'aura pas à exécuter des travaux importants au vénérable monument.

DEVENTER.

On travaille de nouveau a la restauration de l'église Saint-Lebuin; on place les chéneaux en pierre et les balustrades au pied de la toiture du chœur.

Les toitures anciennes du transept seront rétablies dans leur état primitif.

⁂

A LAEKEN.

Un concours est ouvert pour la construction d'un hôtel de ville à Laeken.

D'après un confrère, sans doute au mieux avec l'édilité, car nous n'avons pas reçu le programme du concours, l'administration communale se réserve la faculté de désigner elle-même les membres du jury, et les concurrents éventuels ne seront pas appelés à désigner de candidats. C'est regrettable, surtout au point de vue des garanties d'impartialité.

D'autre part, on assure que le style de l'édifice est absolument laissé à l'appréciation des concurrents. Nous verrons bien.

A. v. H.

A SIENNE.

La fameuse tour du Palais Mangia, actuellement hôtel de ville, a subi des détériorations très importantes à raison de secousses sismiques et menacerait de s'écrouler. Cette tour, une des plus hautes de l'Italie (elle a 102 mètres), date du XIVe siècle.

⁂

A STEDUM.

Peinture murale. — Lors de la restauration de l'église de *Stedum*, village au nord-est de Groningue (Pays-Bas), on avait mis au jour des traces de peinture décorative sur l'intrados des voûtes anciennes.

On avait cru reconnaître la date de 1418 dans un millésime peint ; mais, à en juger d'après le caractère de la décoration, ces peintures n'appartiennent guère qu'au commencement du XVIe siècle ; la date serait donc de 1518.

Si besoin en était, cet exemple constituerait un argument de plus pour la thèse de l'universalité des peintures murales soit projetées, soit exécutées dans les églises où les parois étaient recouvertes ou devaient être recouvertes d'un enduit.

A. v. H.

VARIA.

Un journal de la capitale annonce que la Société centrale des architectes a adressé, au tribunal civil et au tribunal de commerce, une liste d'architectes-experts choisis parmi ceux dont la compétence en la matière est bien reconnue. Ceci parce qu'il aurait été constaté que, très souvent, les experts ou les tiers arbitres désignés pour trancher les litiges en matière de construction sont d'une incompétence notoire.

Il va sans dire, dit la feuille, que ce n'est là qu'une liste de proposition et que les tribunaux et administrations publiques ne s'en tiendront pas exclusivement aux experts qui y figurent.

Nous ne sommes pas curieux, mais, comme dit la chanson, nous voudrions bien savoir... les noms de ces élus de la Société centrale. Y aurait-il sur la liste des noms d'architectes qui ne font pas partie du cénacle ?

Et de quel droit celui ci écarte-t-il même des membres de la société dont l'incompétence n'aurait pas été .... reconnue ?

Nous espérons bien que les tribunaux n'attacheront pas plus d'importance qu'il ne faut à cette mise en demeure.

A. v. H.

Le 18 avril dernier vit le 400e anniversaire de la pose de la première pierre du dôme de Saint-Pierre. Cette date fut contestée pendant longtemps; mais à la suite des investigations auxquelles se vouèrent G. Müntz et L. Pastor, elle est bien établie.

Dans une lettre du 27 mars 1506, le pape Jules II écrivit qu'il avait choisi le samedi 18 avril pour le jour de la pose de la première pierre.

Ce pontife avait, à la suite de l'exposition du « David » de Michel-Ange au palais Vecchio à Florence, invité le grand artiste à venir faire son mausolée à Rome. Il parut au pape que l'ancienne église de Saint-Pierre était trop petite pour le monument colossal qui avait été conçu.

Le pape énergique résolut, dès lors, malgré de vives protestations, de construire une nouvelle église en rapport avec le mausolée.

Jules II choisit pour architecte le fameux Bramante, qui mourut en 1514. Raphaël, San-Gallo et Peruzzi travaillèrent successivement à Saint-Pierre. Michel-Ange poussa vivement les travaux de 1546 à 1564, en modifiant toutefois les plans de l'église.

(De Bouwwereld.)



Peinture de façades. — Sous la signature de Jac. V. Gils, le *Bouwwereld* relève de maîtresse façon la manie de peindre la pierre de taille des façades, notamment à Groningue et à Rotterdam.

L'auteur critique surtout la ville de Groningue, qui applique ce procédé à ses monuments anciens et nouveaux ; il excuse plus ou moins Rotterdam, où le sens artistique est moins développé et cède le pas à l'intérêt commercial.

A. v. H.



Le Palais de la Paix. — Voici le résultat du concours pour le projet de construction du Palais de la Paix :

1er prix, 12,000 florins : L.-M. Cordonnier, à Lille ;

2e prix, 9,000 florins : A. Marcel, à Paris ;

3e prix, 7,000 florins : J. Wendt, à Charlottenburg ;

4e prix, 5,000 florins : Otto Wagner, à Vienne ;

5e prix, 3,000 florins : Howard Greenley et H.-S. Olin, à New-York ;

6e prix, 3,000 florins : Franz Schwechten, à Berlin.

Ce résultat est vivement critiqué par les revues d'art néerlandaises et anglaises.

L'exposition des projets est ouverte depuis le 11 juin jusqu'au 14 juillet.

Le lauréat, *M. Louis-Marie Cordonnier*, est né en 1854, à Hambourdin, et après de solides études à l'École des Beaux-Arts, à *Paris*, il s'établit à *Lille* en 1881.

Il remporta des prix à divers salons en France et en Belgique et fut lauréat du concours pour la Bourse d'Amsterdam (1885) (projet non exécuté).

Hors concours à l'Exposition de *Chicago*, en 1894, il reçut la médaille d'or à Bruxelles en 1896, et le grand prix à Paris en 1900.

M. Cordonnier est l'auteur des plans du monument Pasteur à Paris, et de l'hôtel de ville de Dunkerque, dont le *Bulletin* a autrefois publié une sommaire appréciation.

A. v. H.



BIBLIOGRAPHIE.

D*ER ALTE FENSTERSCHMUCK DES FREIBURGER MUNSTERS*, par le Prof. FRITZ GEIGES. Fribourg en Brisgau, Herder, 5 livraisons de 64 p. chacune in-4°, 25 marks.

Ce travail, peut être particulièrement cité à quatre titres : le soin de sa documentation, son plan et sa portée, et, enfin, sa valeur d'opinion. A ces divers points de vue il y aurait beaucoup à en dire. Nous devons nous borner à signaler quelques caractéristiques dans les limites de la place dont le *Bulletin* dispose pour ses notices bibliographiques.

Le livre de M. le Prof. Geiges renferme des centaines de gravures dont beaucoup sont inédites. Celles qui concernent la cathédrale de Fribourg sont la reproduction de documents relevés avec une exactitude jalouse et avec beaucoup de sentiment [1]. Ces qualités mettent le présent ouvrage au-dessus de maint autre recueil, pourtant fameux, dont les relevés sont d'une fidélité approximative.

Sous ce rapport, et surtout quant au fond du travail, l'intérêt de celui-ci dépasse de loin l'intérêt spécial d'une monographie. En réalité, l'étude de M. Geiges a la portée d'une étude générale de la verrerie d'art. On peut dire plus ; l'auteur, avec une remarquable largeur de vue, considère l'industrie du vitrier dans toute l'ampleur de son domaine d'application décorative et de ses moyens d'expression. Aussi son livre renferme-t-il mainte considération dont tous les artistes ont le loisir de profiter. Ses aperçus en toutes ces matières sortent bien souvent des chemins battus, ses opinions sont guidées par des principes généralement sûrs, et son argumentation critique relève de la bonne esthétique aussi bien que d'une solide érudition. Ainsi nous y trouvons, en même temps que l'historique de l'art du peintre sur verre depuis ses origines, des chapitres traitant des influences réciproques de l'architecture et de la vitrerie et des caractéristiques de la peinture sur verre en Allemagne ; l'étude de l'artisan verrier, dans sa personnalité; dans son art, dans sa technique, toutes choses étroitement unies. A propos de la conception et de la composition artistiques, nous le voyons examiner en détail les questions de métier de même que les règles esthétiques : modalités d'expression, stylisation, dessin, costume, anatomie, etc. ; lumière et couleur, l'influence de celle-là sur celle-ci et sur les formes justifiait bien un chapitre spécial. Il en est de même du matériel et de la technique soigneusement passés en revue.

Tout cela ne concerne que la première partie, c'est-à-dire la période antérieure au XIVe siècle traitée dans les trois fascicules parus.

Et quelle place, dira-t-on, occupe en tout cette étude générale l'examen des vitraux de la cathédrale de Fribourg ? La place qui lui revient. En concevant son ouvrage, M. le Prof. Geiges est parti, croyons-nous, d'un principe qui nous paraît éminemment juste. Il a voulu montrer les œuvres des verriers de Fribourg dans le cadre relatif à leur beauté. Il a voulu mettre sous les yeux du spectateur tous les éléments de la critique. Il aurait pu suivre pour cela la méthode habituelle : exposer le sujet, le développer et l'analyser, l'entourer et le dégager. Difficulté considérable que celle d'étaler avec ordre et d'une manière complète toutes les phases de la question, de préciser la place occupée par une œuvre — que dis-je, par la quantité d'œuvres qui composent la collection des vitraux de la cathédrale de Fribourg — de déterminer successivement la place occupée par chacune d'elles dans l'histoire, dans la tradition du sentiment, dans les évolutions du métier, dans les influences de la race, dans les conditions du milieu spécial ; de montrer ce qu'il y a en dedans et autour de chacune

1. La belle planche en couleur, jointe à ce numéros, est la reproduction d'une gravure de cet ouvrage.

d'elles, ce qui la précède, ce qu'elle annonce. Besogne pénible et fastidieuse. L'on comprend qu'elle n'ait jamais été réalisée parfaitement. M. Geiges a eu raison de suivre un autre ordre. Il fait l'exposé complet au point de vue historique et esthétique, esthétique surtout, de la verrerie ; et à chaque fois que l'occasion s'en présente il s'arrête un moment pour présenter l'œuvre de Fribourg. Il fait mieux que montrer les causes, les principes et les effets propres à son sujet, il fournit des éléments de comparaison, et nous voyons les vitreries anglaise, française, allemande alignées plus d'une fois ; nous voyons le dessinateur japonais assimilé par quelque point au peintre sur verre médiéval, etc. Nous reconnaissons ainsi, tout naturellement, que les solutions diffèrent selon le but, avec les moyens, avec les races, autant et plus que selon le temps. En un mot, la règle dominante de la vérité esthétique se dégage d'une lecture sérieuse de ce livre. On ne pourrait pas lui désirer de plus grand mérite que celui-là.

Égée.

ERRATA.

Les lecteurs du *Bulletin* voudront bien tenir note de la rectification suivante :

Les correcteurs d'imprimerie — que ne se permettent-ils quelquefois ! — ont fait dire à la page 330, 2e colonne, que de l'art des ancêtres nous ne « retrouvons plus qu'un tableau mort et *inutile* », alors qu'il avait été écrit « un tableau mort et *mutilé* ». Les reliques de notre art ancien inutiles ! Rien n'est plus loin de la pensée d'Égée.

Ne parlons pas d'autres coquilles qui, malgré tous les soins, passent sous presse, souvent parce qu'elles ne sont introduites qu'aux derniers moments, quand les correcteurs sont devenus les maîtres absolus de notre pauvre prose.

Ceci soit dit une fois pour toutes et afin d'appeler l'attention de nos lecteurs sur la liste des rectifications typographiques publiée avec la table de chaque volume. Cette liste renseigne les *errata* principaux qui sont de nature à affecter le sens de la phrase. Elle ne mentionne pas les erreurs de détails que le lecteur intelligent redresse lui-même.

La Rédaction.

